10 263 1979

Декоративное искусство СССР



РАЗВИВАТЬ НАСТУПАТЕЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР ПРОПАГАНДЫ И АГИТАЦИИ

...Всемерно поддерживать все новое и передовое, перспективное, решительно бороться с тем, что мешает нашему движению вперед.

...Неустанно пропагандировать ленинский миролюбивый внешнеполитический курс КПСС, успехи реального социализма, крепить солидарность с народами стран социалистического содружества.

...Своевременно давать достойный отпор идеологическим диверсиям империализма и его приспешников.

...Оперативно реагировать на возникающие в жизни проблемы. Должно стать правилом: ни один вопрос, волнующий трудящихся, не остается без ответа.

...Повысить ответственность за строгий и объективный подход к освещению фактов, обоснованность положительных и критических оценок.

...Значительно расширить тематику, объем и географию сообщений о внутренней и международной жизни, повышать информационную насыщенность публикуемых в газетах и журналах материалов, телевизионных и радиопередач.

...Разнообразить жанры, особое внимание уделять стилю, языку, преодолевать многословие и казенщину, заботиться об оперативности, убедительности и доходчивости выступлений.

...Газеты, журналы должны иметь свое «лицо», свой круг основных тем, подавать материалы в присущем их профилю стиле и оформлении.

...Совершенствовать идейно-политическое воспитание и марксистско-ленинское образование художественной интеллигенции.

...Постоянно заботиться о воспитании высокой идейности, гражданственности, развитии творческой активности писателей, художников, композиторов, деятелей театра и кино, журналистов.

Из Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»

Дороги молодых

Юрий Осмоловский

«Молодым везде у нас дорога» — эти слова широко известной песни точно выражают главный принцип отношения общества к молодежи. Дороги... Их много проложено человечеством. Но так уж повелось, что каждое молодое поколение выбирает свой путь заново. Заботой о выборе верной дороги проникнуто Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью».

Идейная убежденность и профессиональное мастерство находятся в центре внимания в этом партийном документе. Человек искусства должен обладать политической, философской, эстетической культурой, ясной мировоззренческой позицией, безупречным мастерством для выражения многообразных явлений жизни.

Осуществляя решения XXIV, XXV съездов партии, ЦК КПСС принял ряд постановлений по актуальным вопросам идеологической работы. Они нацеливают творческие организации на решение больших конкретных задач по более тесному сопряжению, упрочению связи искусства с жизнью народа. Важное значение среди предпринимаемых партией мер имеет Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где тоже есть слово о молодых. Обсуждая тему постановления на объединенном секретариате СХ СССР, СХ РСФСР и МОСХа, председатель Союза художников СССР Н. А. Пономарев, первый секретарь Союза Т. Т. Салахов и многие из выступавших особо подчеркивали важность улучшения идеологической и политико-воспитательной работы в СХ СССР с молодежью.

Центральный Комитет КПСС ставит задачу «активизировать деятельность творческих союзов в анализе тенденций развития литературы и искусства, требовательной, товарищеской оценке произведений, в воспитании молодых творческих кадров...».

Сейчас молодым творческим силам уделяется огромное внимание, и это закономерно: будущее подготавливается сегодня. Но кому много дается, с того много и спрашивается. Несомненно, молодежь понимает ответственность, которая возложена на их поколение.

Молодые художники, вошедшие в жизнь советского искусства в 70-е годы, чувствуют пристальный интерес, проявляемый к ним художественной общественностью и главное — массовым зрителем. Можно с уверенностью сказать, что ни одно поколение молодых не принималось столь внимательно и доброжелательно. Причина заключается прежде всего в партийной и государственной заботе о творческом будущем нашего искусства. Но есть и другая причина: сами молодые стремятся сказать свое новое слово о мире, о человеке. И это слово они ищут в гуще самой жизни.

Примечательной чертой творчества молодых художников стало прокладывание собственных путей к личному, нестандартному восприятию и переживанию действительности, стремление связать свой творческий мир с теми большими чувствами, событиями, которыми живет страна, народ.

Важную роль в жизни молодых художников играют творческие командировки на ударные стройки, работа на заводах и фабриках, в колхозах и совхозах. Маршруты молодых идут на БАМ, Самотлор, Нурекскую ГЭС, в Магнитогорск и Череповец. Свежие впечатления, интересный жизненный материал дают новые импульсы творчеству, меняют масштаб художественного видения. Поездки по стране для многих молодых художников явились открытием своего мира, ставшего близким и дорогим, нового героя, созидательный труд которого вдохновил на создание значительных произведений.

Человек и мир — эта вековая проблема находится в фокусе внимания молодых художников 70-х годов. Здесь они видят столкновение частного и общего, интимного и грандиозного и т. д. Вместе с тем, стремясь порой к более камерной инструментовке своих произведений, они чаще всего не идут по пути анализа явления, а скорее задумываются над ним. Поэтому в творчестве молодых мастеров прослеживается момент сосредоточенного размышления, а не энергичного отношения, призывающего зрителя к определенным поступкам, выводам. Отсюда проистекает и статичность многих композиций, сюжетных ситуаций. В то же время приходится признать, что в молодежном искусстве появился некий штамп многозначительной задумчивости, скованной застылости, бездействия. Мы знаем, что иногда находки оборачиваются потерями. Застывший прием грозит замедлением творческого темпа. Конечно, подобные «претензии» нельзя предъявлять ко всем молодым художникам, но тенденция эта существует и представляет определенную опасность, могущую помешать творческому росту.

Как никогда сегодня важна профессиональная подготовленность художника. Она включает в себя и зрелость суждения, и крепость мастерства. Дилетантизм опасен в любом деле, но особенно в искусстве. Его проявления — скороспелое суждение о жизненном явлении или факте, надуманность приема, имитация мастеровитости. Ныне дилетантизм проникает в разные области искусства, и только высококачественное профессиональное творчество может послужить ему заслоном.

Дороги молодых в искусстве... Они очень разные, порой сложные, но всегда окрашены стремлением, жаждой быть первопроходцами. Молодые художники работают во всех видах и жанрах изобразительного, монументального и декоративно-прикладного искусства. Вспомним прошедшую в Москве Всесоюзную художественную выставку «Молодость Страны Советов». На ней мы увидели воочию, как уверенно входит в жизнь, в искусство новое поколение нашей творческой интеллигенции.

Многообразны традиции, к которым обращаются молодые художники. Истоком их творческих импульсов становятся и древнерусская живопись, и произведения художников эпохи Возрождения, и русская и советская классика. В работах молодых мы встречаемся то с подчеркнутой «технологической» манерой, иногда перекликающейся с фотографией, то с открытой живописностью, создающей новые композиции и формы. Сегодня не провозглашаются одни традиции и не отрицаются другие. Но мода на определенные традиции существует. Мода — быстротечна, изменчива и тоже является порождением дилетантизма.

А. В. Луначарский писал: «Слишком часто в истории человечества видели мы, как суетливая мода выдвигала новенькое, стремившееся как можно скорее превратить старое в руину, и как после этого плакало следующее поколение над развалинами красоты, пренебрежительно проходя мимо недавних царьков быстролетного успеха. Слишком часто также видали мы и обратное — как какой-нибудь художественный Кащей Бессмертный заедал чужие жизни и, заслонив солнце от молодого растения, обрекал его на гибель, калеча тем самым ход развития человеческого духа» *.

Эти строки написаны еще в 1918 году, и с тех пор многое изменилось, но предостережение наркома о «суетливой моде», о «царьках быстролетного успеха», о нарушении «хода развития человеческого духа» заставляет нас быть и сегодня внимательными к опасностям дилетантизма в искусстве.

Искусство в эпоху развитого социализма становится все более важным фактором духовного развития общества, формирования эстетических идеалов советского человека, высокой идейной убежденности и нравственности. Большая ответственность ложится и на молодых художников, участвующих в процессе воспитания нового человека, всесторонне и гармонично развитой личности. Ведь воспитывать других — значит прежде всего воспитать самого себя как гражданина и как творца.

---

* *А. В. Луначарский.* Об изобразительном искусстве. М., «Советский художник», 1967, т. 2, с. 31.

Вильнюс

Ниёле Вилутите, Ромас Далинкявичюс



Новые творческие сдвиги явно ощущаются в литовской монументальной живописи последних лет. Тон задают молодые художники — выпускники студии монументальной живописи Государственного художественного института Литовской ССР в Вильнюсе (студией с 1968 года руководит живописец, народный художник Литовской ССР, доцент София Вейверите).

Среди наиболее творчески зрелых и плодотворно работающих живописцев-монументалистов — лауреаты республиканской премии комсомола 1978 года Ниёле Вилутите-Далинкявичене и Ромас Далинкявичюс. Созданные ими работы наглядно иллюстрируют художественную концепцию литовской монументальной живописи 70-х годов, для которой характерно стремление к идейному и композиционному доминированию в окружающей среде, развернутым сюжетным построениям.

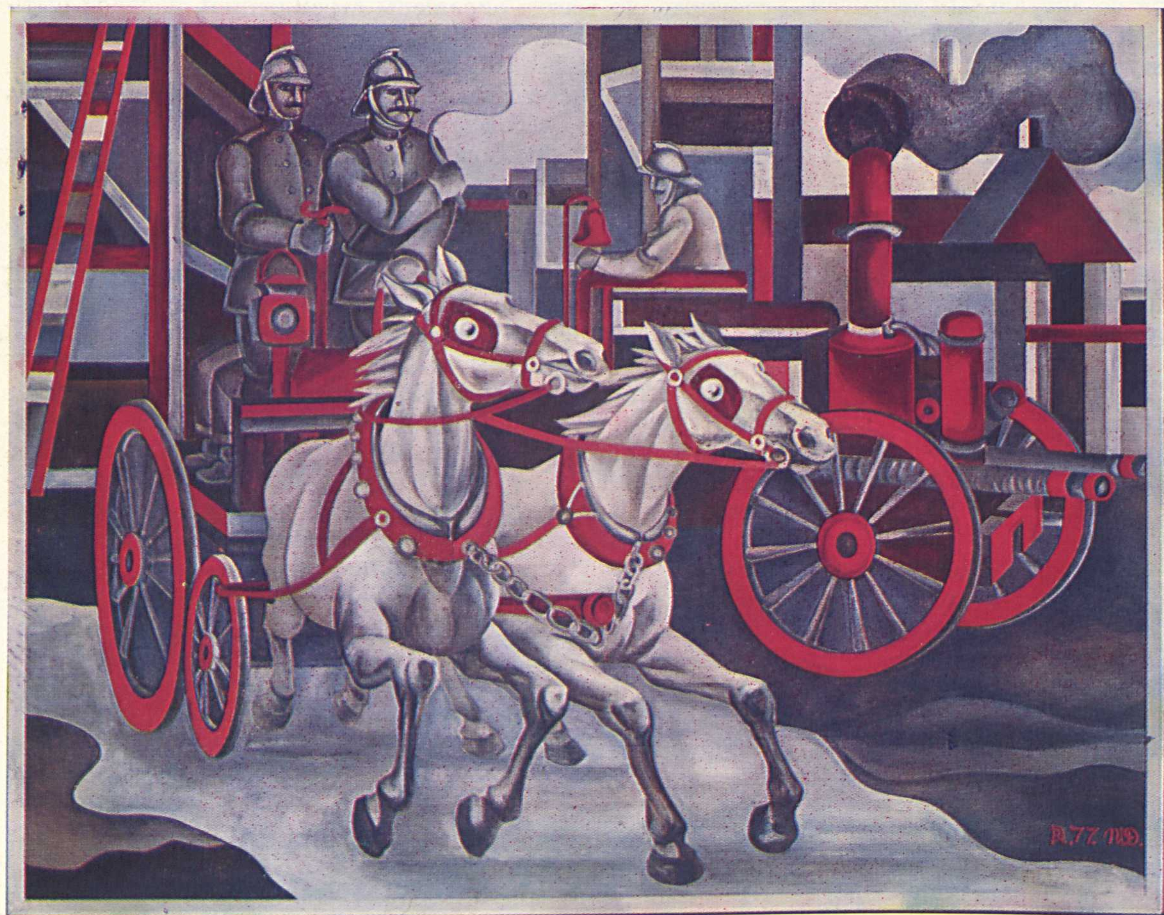
Одновременно росписи Н. и Р. Далинкявичюсов позволяют говорить и о творческой индивидуальности самих авторов, для которых характерен серьезный подход к теме, внимание к сюжетно-повествовательному мотиву. Это проявилось с первой же самостоятельной их фрески «Молодые конструкторы» (автор интерьера архитектор А. Эйгирдас, 1973) в Шяуляйской технической школе ДОСААФ. Фресковый фриз, приподнятый на три метра над землей, с трех сторон опоясывает фойе школы.

Как рассказывают сами авторы, работая над эскизами, они долго и тщательно изучали новейшую технику, литературу о ней. Однако, в росписи нет сухого, механического перечня деталей — это творческая импровизация на технические мотивы. Такая интерпретация темы позволяет по-новому свежо взглянуть на окружающий нас индустриальный мир, без которого сегодняшний человек уже не может представить своего существования.

В каждой своей фреске художники стремятся к раскрытию чувства достоверности события, типажей, деталей, сохраняя при этом необходимую в росписи условность изображения. Так создавалась одна из интереснейших работ, выполненных в интерьерах учебных заведений республики,— фреска «Из векшняйской истории» (1974) в Векшняйской средней школе. Этот небольшой жемайтийский городок издавна славился своими ремесленниками: гончарами, ткачихами, кузнецами. При воплощении их образов, предметов быта, картин природы художники исходили из конкретного материала, собранного краеведами школы.

Несколько иным, более декоративным, орнаментальным характером привлекает роспись Н. и Р. Далинкявичюсов «В мире природы» (фреска, сграффито, 1975) в вестибюле игналинского Дома культуры. Четкое построение «Из векшняйской истории» в «Мире природы» превращается в свободную композицию, мягким, плавным ритмом развернутую вдоль стены. Своеобразная, декоративная трактовка формы продиктована смешанной техникой фрески сграффито, техникой, освоенной и преимущественно употребляемой молодыми художниками республики. Она расширяет технические и художественные возможности настенной живописи в современной архитектуре. Роспись «В мире природы» является первой попыткой в литовской монументальной живописи раскрыть красоту природы, поэтому и закономерно помещение ее в игналинском Доме культуры: ведь Игналина — центр литовского национального парка.

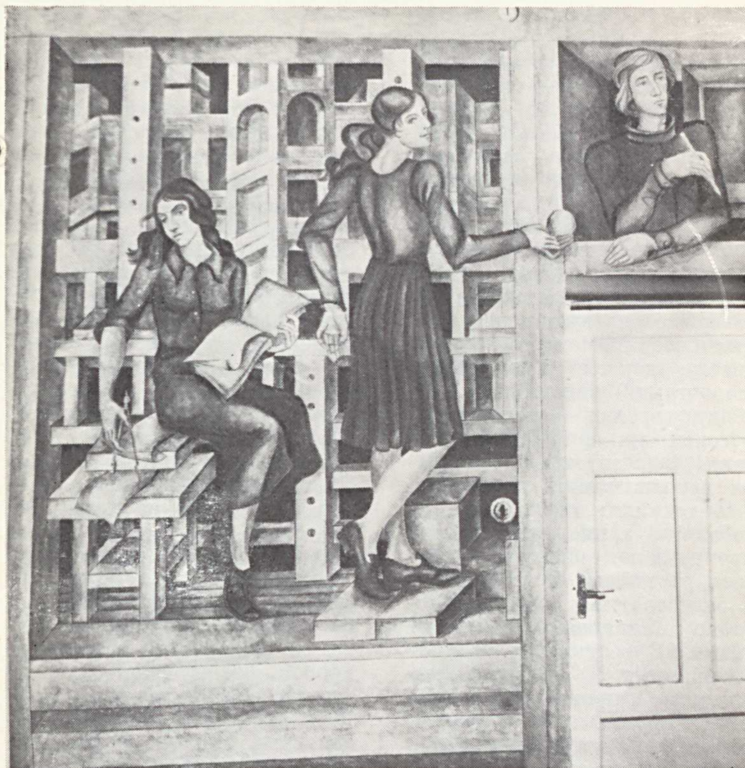
В полной мере творческие принципы Н. и Р. Далинкявичюсов раскрываются в их последней работе — декоративном панно «История пожарников» (автор интерьера архитектор А. Эйгирдас, синтетическая темпера, холст, 1977), вкомпонованном в вестибюле Республиканского управления противопожарной охраны. Монументальная композиция, состоящая из пяти частей-картин, рассказывает об истории развития трудной, зачастую и опасной профессии пожарников. Здесь, как и при создании фрески «Юные конструкторы», художники собрали множество вспомогательного материала, сделали десятки эскизов с натуры,



«История пожарников». Роспись в вестибюле Республиканского управления противопожарной охраны. 1977. Вильнюс

«Молодые конструкторы». Роспись в Шяуляйской технической школе ДОСААФ. Фрагмент. 1973

«Из векшняйской истории». Роспись в Векшняйской средней школе. Фрагмент. 1974



в музеях, архивах. Соединение прошлого и настоящего, документальности и творческой фантазии, исторических костюмов, атрибутов и современного оборудования легло в основу их художественного решения. Раскрытию темы способствует и стилистическая манера авторов, сочетающая в себе предметную конкретность и декоративную условность, пространственность и плоскостность. Отдельные эпизоды композиционно объединяются стремительным, динамичным ритмом, единством цветового сочетания, масштабностью. В отличие от других, более сдержанных по цвету работ художников, здесь использован контрастный, насыщенный колорит. Интерьер вестибюля до предела лаконичен и способствует доминированию декоративного панно, отдельные части которого создают оригинальную «картинную галерею».

Творчество художников многообразно. Они пробуют силы в разных видах монументального искусства. Кроме названных работ ими выполнены для Акманской средней школы декоративные, красочные витражи в технике тонкого стекла: «Лесная сказка», «Дети», «Морское царство» (1974), фреска-сграффито «Праздник юности» (1974), целиком заполняющая всю боковую стену актового зала 24 средней школы г. Вильнюса.

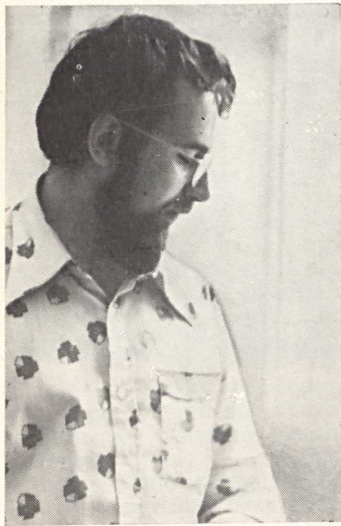
Н. и Р. Далинкявичюсы постоянно участвуют во многих выставках станковой живописи. Если в стенной росписи с первой же работы художники неразделимые соавторы, то станковая их живопись отчетливо выявляет индивидуальный почерк каждого. Их тематические картины часто становятся как бы основой для будущих монументальных композиций.

Творческие планы у Ниёле и Ромаса Далинкявичюсов как всегда обширны. Художники уверены — они сбудутся, только необходимо много и интенсивно работать.

Людвика Жеуролите

Ленинград

Леонид Соколов





Стихия ленинградского керамиста Леонида Соколова — живопись. Сюжеты росписей так просты и знакомы — северные деревушки под низким осенним небом, извилистые дороги, обрамленные шеренгами тополей, а по ободу тарелки — разнотравье русских лугов. Пейзажи особенно выразительны благодаря использованию подглазурной техники: соли металлов кобальта, хрома при обжиге пропитывают фарфор насквозь, растекаясь голубоватыми и зеленоватыми пятнами, подобно анилиновым краскам на ткани. В результате роспись приобретает удивительную мягкость, и пронзительно сверкают просветы оставшегося белым фарфора. Живописные сочетания синих, зеленых, охристо-коричневых цветов— излюбленные у Соколова. Несколько тарелок этой серии были представлены на юбилейной выставке в Ленинградском манеже.

На других тарелках, сине-зеленых, очень плотных по тону, громоздятся фантастические пароходы — тоже любимая тема уроженца приморского города. С детства знакомые пейзажи Ленинграда оригинально воплотились в росписи вазы. Гранитная набережная с надписью «Якорей не бросать!», замкнувшись кольцом, опоясала тело вазы, на шейке разместились дома и деревья. По набережной гуляют горожане, а внизу изображенная на основании вазы плещется вода.

Своеобразны сосуды Соколова, экспонировавшиеся на выставке в Париже в 1976 году. Кувшин из красной глины облит эмалью так, что она растеклась широкими белыми полосами, оставив причудливой формы резервы на его боках, а затем покрыт «травным письмом» с элементами пейзажа. В этой же технике была выполнена и большая серия «красных тарелок». Особенно эффектен в них выявленный прозрачной глазурью натуральный кирпично-алый цвет обожженного черепка. К сожалению, работа в этом направлении была прервана из-за отсутствия хорошей глины, способной дать цвет необходимой яркости, нужного оттенка.

В мастерской Леонида Соколова не только керамика, но и станковая живопись, и графические листы Натюрморты, выполненные маслом, и пейзажи — цветными мелками на торшоне, отмечены печатью успешного постижения уроков французской живописи. Интересно листать большие тетради — своего рода записные книжки художника. Женские портреты, выполненные тушью, фломастером и сепией, наброски фигур перемежаются с литературными опытами. Четкая, уверенная линия рождает причудливые, пронизанные лиризмом и иронией композиции, представляющие собой как бы спонтанное излияние свободных ассоциаций художника. В то же время заметные кое-где следы правки обнаруживают и здесь ревностное, пристрастное отношение к художественной форме. Эти листы и альбомы расширяют представление о творчестве Леонида Соколова. Они раскрывают пути, которыми движутся мысль и чувство художника, приводящие его к созданию лирических циклов в керамике.

Отсюда, с альбомных страниц, берет свое начало «цирковая серия» — фарфоровые тарелки, штофы, чайный сервиз, расписанные кобальтом. На них фигурки скоморохов, акробатов, кукольников. Уверенный мазок и чеканная линия подчеркивают динамику их движений. Творчество Соколова, при всей его лирической направленности, про-

Декоративная тарелка «Мастерская художника». Фарфор, соли, подглазурная роспись



Штофы «Лунная ночь». Керамика, глазурь

Стр. 5
Ваза «Летний сад». Керамика, глазурь

низано ощущением мужественной силы. В этом отношении показательны его «кентавры». Это тоже серия тарелок в фарфоре с кобальтом. Могучий окрыленный гигант парит на белой поверхности тарелки среди синих звезд и голубых облаков.

Вообще для ленинградской керамики последних лет показательно стремление наиболее полно выявлять характер самого материала. Быть может, действительно очарование керамики заключено в двуединой природе — нерукотворной рукотворности. Здесь и очень тонкая техника, требующая верного глаза, твердой руки и точного расчета, и вместе с тем неизбежный момент неожиданности. Эта первородная неповторимость усложняет процесс самовыражения художника-керамиста, но она же и увлекает.

Хотя Леонид Соколов и утверждает себя в первую очередь как живописец, в последнее время он обратился к пластике и к работе с гончарной формой.

Когда в Ленинградском отделении Союза художников впервые была организована «Выставка одной композиции», Леонид Соколов показал свою композицию «Время». Она, быть может, несколько суховата и рассудочна, но есть в ней новая для творчества художника грань — философское раздумье о быстротекущем времени.

Композиция «Время» представляет собой серию выполненных на гончарном круге форм, воспроизводящих образ песочных часов разных размеров и конфигураций. Их прорезывают извилистые разрывы, подобные трещинам. Композиция решена в коричневато-серебристом колорите, неожиданном для художника. Эмаль и краски, нанесенные набрызгом, создают плавные цвета. Элементы почти лишены росписи. Лишь как бы невзначай на них возникают блестки маленьких золотых треугольников, образующих небольшие скопления.

К композиции «Время» близка и последняя гончарная серия Соколова, которую можно было бы назвать «Память». Она тоже изобразительно-метафорична. Керамические формы из красной глины воспроизводят различные виды орудийных гильз и снарядов. По медно-зеленому фону идет черная и золотистая роспись травами и злаками, как бы оплетающими эти зловещие напоминания о трагедии минувшей войны.

Леонид Соколов не замыкается в сфере камерной керамики. Он активно работает в области синтеза искусств.

Михаил Микишатьев



Сочи

Владимир Олейник



После окончания харьковского художественно-промышленного училища приехал Владимир Олейник в город Сочи. Море и южная природа органично вошли в его жизнь и творчество, стали темами многих его работ.

В первых произведениях молодого художника морская тематика вводится в качестве объекта изображения.

Таковы лучшие из керамических блюд художника — голубые парусники, плывущие по волнам; девушка, стремительно бегущая вдоль берега моря навстречу ветру... Беспокойная пластика форм, словно наполненных движением в сочетании со сложно нюансированным цветом точно передают романтическую взволнованность молодого художника от встречи с морем.

Позднее Олейник находит более опосредованные приемы для выражения своих впечатлений, где открытость изобразительного хода уступает место решениям, основанным на ассоциативном принципе восприятия формы. Природные мотивы угадываются в очертаниях, силуэте, деталях и материале, но уже не столь откровенно проявляют себя, как в ранних его работах.

В известной мере это связано с переходом художника от станковых по характеру вещей к произведениям монументально-декоративного жанра, таким, как памятный знак на одной из улиц в Сочи, поставленный в честь 60-летия посадки в городе платановой аллеи; оформление эстрады в Адлере; трехметровая колонна из шамота в детской больнице и декоративные формы для детской игровой площадки там же.

И каждый раз Олейник находит оригинальное, непохожее на прежние его опыты решение, отвечающее условиям конкретного задания и конкретной ситуации. Образная выразительность его произведений при этом всегда конструктивно осмыслена, что делает оправданным их появление в данной среде. В соответствии с назначением выбирается и материал для их исполнения.

При работе над памятным знаком, условия городской среды подсказали художнику форму квадрата со сквозным рельефом внутри, напоминающем по рисунку очертания листьев платана. Отлитый в бетоне, он органично объединил пластическую выразительность и строгость архитектурной формы, тактично войдя в заданную градостроительную ситуацию.

Конструктивный принцип решения сохраняет Олейник и в декоративном оформлении эстрадной площадки в Адлере, которое состоит из двух перекрывающих друг друга экранов, обрамляющих сцену и представляющих рельефы, исполненные в дереве. Композиция их напоминает мотив расходящихся волн, создающих неожиданный эффект игры глубины и объема.

Олейник понимает значение материала в работе над замыслом, внимателен к его природным качествам, умеет извлечь и показать его самоценную красоту и его пластические возможности. Он любит керамику за ее подвижность и красочность, в дереве ценит мягкость и теплоту фактуры, пробует работать с металлом и в камне. Интересы художника разнообразны. Но в каждом своем замысле он ищет функциональный смысл, возможность участия в организации окружающей среды. Олейник много работает для своего города и как автор монументально-декоративных произведений, и как дизайнер.

Им созданы ряд проектов оформления интерьеров. Чаще всего это кафе, бары и рестораны, что естественно в условиях курортного города, куда приезжают на отдых и за развлечениями. В каждом из них художник стремится к созданию некоего целостного образа, со своей интонацией и настроением. Таков его проект оформления бара в Сочи, где он опять продолжает свою любимую тему морской романтики. Витые веревочные канаты отделяют пространство основного зала от стойки бара, сквозь них видны, едва колеблемые дуновением воздуха, алые паруса, тусклый свет высвечивает на стенах портреты великих путешественников и первооткрывателей... Ненавязчиво, тактично вводит художник посетителей в круг ассоциаций, знакомых с детства, пробуждающих забытые мечты, создающих определенное настроение.

Для Олейника дизайнерская работа неотделима от его художественных интересов. Проекты его — это своего рода тоже произведения искусства, впечатляющие красотой и мастерством исполнения. Традицию эту художник усвоил еще будучи участником семинаров, проводимых экспериментальной судией СХ СССР под руководством Е. Розенблюма. Она же определила и самый творческий принцип его работы, основанный на

соединении образного видения задачи и инженерного принципа ее воплощения. За что бы ни брался он — будь это участок города, интерьер или улица — он всегда ищет возможности наполнить замысел эмоциональным содержанием, выявить его образное начало.

Владимир Олейник не любит бездушных пространств, безразличных по отношению к человеку. Обжить пространство, прикоснуться к нему доброй рукой хозяина — такую ставит он себе задачу в самой крупной из своих работ — проекте оформления одной из улиц Сочи. Важным инструментом здесь является цвет. Каждый квартал имеет свой цвет, которому подчинена окраска домов, киосков, оформление витрин магазинов и даже цветовое покрытие пешеходных дорожек. От квартала к кварталу один цвет, постепенно меняясь, переходит в следующий. У самого берега улица заканчивается сине-бирюзовым тоном, сливаясь с синевой морской глади.

Наряду с архитектурными формами, оформление улицы включает и декоративные композиции на темы морских путешествий, что придает ей красочный, праздничный вид. Владимир Олейник любит свой город таким, какой он есть. Но уже сегодня он думает о его будущем. И не только думает, но и своими руками творит его каждой новой своей работой.

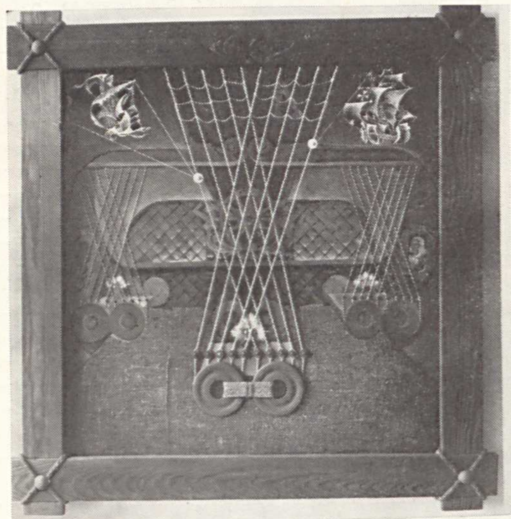
Наталья Уварова

Проект оформления детской площадки

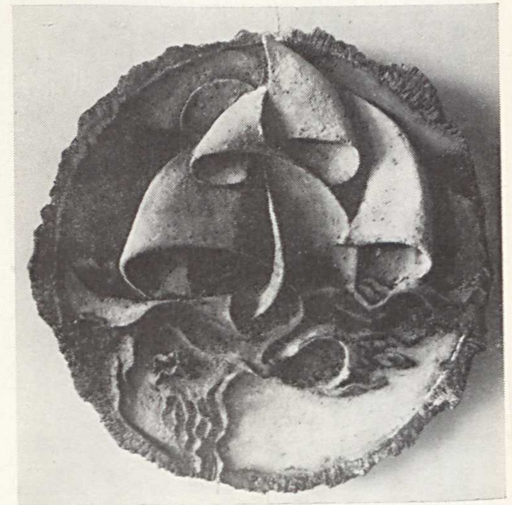
Проект оформления бара

Декоративная колонна в интерьере детской больницы. Шамот

«Парусник». Керамическое блюдо

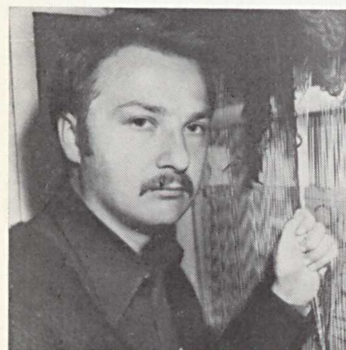






Бердянск

Константин Бердников



Творческий багаж недавнего выпускника МВХПУ Константина Бердникова весьма значителен: им создано более 15 гобеленов различного тематического содержания и декоративного решения. И многие из них украшают общественные интерьеры Бердянска, куда он приехал после окончания училища и где является ныне главным художником города. Гобелены Бердникова стали неотъемлемым элементом синтеза искусств в интерьере, средством их образного обогащения.

Бердников — художник поэтического дарования. В его произведениях сплавляются воедино реальные зрительные впечатления с эмоциональными образами. Его почерку



Гобелен «Весна». Фрагмент

Гобелен «Земля».

присущи лаконичная и упругая конструкция рисунка, пластичность линий, гармоничные колористические соотношения. Богатство ассоциаций по поводу окружающего мира, тесная связь между интеллектуальным замыслом и эмоционально-зримым воплощением его в материале характерны для творчества Бердникова. Выполненные в технике гладкого ткачества, его гобелены ритмичны и музыкальны по композиции, а их акварельная гамма напоминает средневековые полотна, выполненные в технике «тысяча цветов».

Так гобелен «Земля» — это своеобразный поэтический образ земли, словно воспринимаемой с птичьего полета. Сложный, очень красивый колорит полотна впитал в себя палитру красок нашей планеты, декоративное решение подчеркнуто вытканным эпиграфом:

Земля на бегу хочет крыльями
С силой взмахнуть и лететь,
Распластав на лице
соколиные брови...

Монументальный гобелен-триптих «Море» (более 20 кв. м) покрывает фронтальную стену в интерьере ресторана «Парус» и является композиционной доминантой зала. Его декоративный образ, построенный на волнообразном ритме, передает ощущения от живого пульса моря, движения его фауны и флоры. Один фрагмент естественно перетекает в другой и соединяется плетением, напоминающим рыбацкие сети. Графический и колористический строй гобелена хорошо организует интерьерное пространство, внося в него настроения и краски Азовского моря.

Гобелен «Алые паруса» для банкетного зала того же ресторана построен на контрасте между движением и покоем. Колористическое начало определяет роль гобелена в интерьере, делает его красочным, эмоциональным элементом, влияющим на психологический климат среды.

Для Дворца бракосочетания Бердников создал текстильную композицию в виде птицы аиста, который по народному преданию является символом, охраняющим любовь, супружескую верность и семейное благополучие. Найденное художником образное решение гармонично связано со смысловым, гобелен осеняет поэтическим настроением уголок зала.

Гобелен «Весна», представленный в этом же зале торжественной церемонии, является естественным развитием темы. Изображение юной девушки, летящей над волнами моря, олицетворяет молодость, вечную весну любви, гармонию природы и человека. Композиция гобелена исполнена динамики и пластичности, необычайной прозрачности красок, включающих тончайшие градации кремовых, светло-серых, голубых, синих, жемчужно-белых цветов. Колорит гобелена дышит свежестью моря и весеннего ветра. Вся композиция заключена в раму, сотканную из полевых цветов, что придает произведению ковровый характер.

В гобелене «Пробуждение», который украшает демонстрационный зал бердянского Центрального универмага, художник передает настроение природы моря при смене дня и ночи, переливы его красок, спокойное движение морской глубины. Красивая сине-фиолетовая и розово-голубая гамма цвета активно работает на раскрытие темы гобелена. Однако при несомненных художественных качествах гобелена ощущается некоторый диссонанс его решения и функционального назначения помещения.

Значительное место в творчестве молодого художника занимают темы большого социального звучания. В монументальном гобелене «Союз искусства и труда» для Дворца культуры бердянского завода «Дормаш» художник символически раскрыл тему торжества человека труда, мечтателя, строителя нового общества. Композиция решена в виде триптиха, обрамленного торжественным венком из лавровых листьев и цветов. Вертикально расположенный ритм графического решения композиции подчеркивает торжественное начало произведения. Мажорный колорит гобелена построен на созвучии активных красных тонов, оливково-зеленых и белых.

Творчество молодого художника Константина Бердникова достойно представляет московскую школу художественного текстиля. Работы его жизнеутверждающие и поэтичные. У него свой почерк. Он любит, понимает и с уважением относится к искусству украинских ковровщиков. Его гобелены всегда оригинальны и выполнены с большим профессиональным мастерством, отмечены поиском, вечной неуспокоенностью, что отличает истинные таланты.

Нэлли Гассанова

Дулево

Наталия Ропова



Сегодня молодому художнику, работающему в промышленности, приходится помимо творческих задач решать множество других, которые неизбежно возникают в современном производстве. Это и вопросы технологии, экономики, планирования, целесообразности ассортимента. А если художник начинает свой путь в заводском коллективе, отмеченном творческими достижениями, имеющем собственную школу, самобытный стиль, то ему важно, проявляя самостоятельность и новаторство, сохранить это своеобразие, приобщиться к сложившимся художественным традициям, которые являются для него основой дальнейшего творческого развития.

Наталия Ропова — художник Дулевского фарфорового завода имени газеты «Правда» — одна из представительниц такой творческой молодежи. С первых же работ Н. Ропова предстает как одаренный художник-прикладник, обладающий собственным видением, чутким восприятием дулевского наследия, серьезно задумывающийся о будущем фарфора, его пользе и красоте.

Приход Роповой на Дулевский завод, как и учеба в Абрамцевском художественно-промышленном училище, а затем в МВХПУ (б. Строгановском) не были случайными. Наталия Ропова — дочь потомственных фарфористов. Ее прапрадед С. И. Юрьев, гжельский мастер, знаток фарфора и керамических красок, налаживал в Дулеве фарфоровое производство. Отец — Юрьев Николай Васильевич, известный живописец завода, с детства прививал дочери любовь к фарфору, к народным основам дулевской росписи.

Многое дали художнику занятия на факультете стекла и керамики в Строгановке (1971—1976) с опытным педагогом Н. С. Селезневым. Здесь у молодой художницы выработалось чувство профессионализма, смелость в решении сложных тематических работ, понимание разных видов керамики. Студенческий сервиз «Центральное телевидение» был первым удачным шагом в осмыслении фарфора как пластического и пространственного выражения формы, обогащенной образностью живописного языка.

Однако главная деятельность Н. Роповой — это работа над образцами для промышленного производства. Свой диплом «Русский сувенир» она создает в традициях дулевского фарфора. На Дулевский завод она и вернулась после защиты.

«Русский сувенир» (1976) — большой чайный ансамбль, сразу покоряющий мажорным звучанием и народным характером. Фарфор, крепкий по формам и звонкий по росписи, держит пространство, буквально приковывает к себе внимание. Задуманный как чайный комплект для специализированного кафе на «Золотом кольце», он олицетворяет традиционное русское гостеприимство, русское застолье. Пирамида чайников, напоминающая по композиции трактирные самовары, множество чашек, блюдец, розеток, вазочек, размещенных на столах и полках,— все это воспринимается как единый архитектоничный ансамбль с ритмично чередующимися элементами, взаимосвязанностью предметов с четким распределением вертикалей и горизонталей. Формы сервиза удивительно созвучны с природными, переход от маленького чайника к среднему и большому — это не просто геометрическое увеличение, а своеобразное созревание, рост, развитие, подобное росту всего живого. Тонкая кистевая роспись сервиза построена на пяти цветах. Радостный, буйный селен перекликается с солнечным желтым. Тревожный, сверкающий золотой оттеняется меланхолично-изысканным фиолетовым. Но присутствует еще один цвет, который объединяет колорит в гармоничное целое,— это белый. Белизна фарфора необыкновенно притягательна для художницы. Чувство материала, уважение к белому хрупкому черепку не позволяют ей забивать фарфор. Белый фон композиций выполняет функцию одного из главных цветов колористической гаммы.

Как многим молодым художникам Н. Роповой присуще острое чувство современности, потребность откликаться на события времени. Будущей Олимпиаде посвящено сейчас много произведений, среди них сервиз «Олимпийский огонь» Роповой (форма «Факел») (1978). Торжественно, символично решает она тему. Строгие, лаконичные формы навеяны классическими образами Древней Эллады, греческими киликами. Вместо живописного пятна, как в сервизе «Русский сувенир», здесь преобладает графическое начало. Легким росчерком пера и тонкой кистью Ропова расписывает золотыми языками пламени формы «Факела». Огонь и цветы — это символ молодости, спортивного праздника.

Современная технология фарфорового производства неизбежно заключает фантазию художника в определенные рамки. И талант художника-производственника заключается, по-видимому, в том, как сделать фарфор доступным

для массового тиражирования, не потеряв при этом его художественной ценности. Такое решение находит в своих промышленных образцах Н. Ропова. Чайный сервиз «Цилиндрический» полностью подчинен механизированному способу производства: формованию и нанесению рисунка способом накатки. Формы удобны, практичны. Роспись может варьироваться в цвете. Для художественной практики Дулевского завода уже стали характерными активность поиска и эмоциональный накал, определившие успех советского фарфора с 30-х годов до наших дней. Каким предстанет его будущее во многом зависит от творчества сегодняшних молодых дулевцев, в том числе и от Наталии Роповой.

Татьяна Астраханцева



Сервиз «Олимпийский огонь». Фарфор, надглазурная роспись. Дулевский фарфоровый завод

Чайный комплект «Русский сувенир». Фарфор, надглазурная роспись. Дулевский фарфоровый завод

Кировский ТЮЗ



Что же такое театр?

Представление в одном непрерывном действии и многих явлениях, сочиненное московским сценографом и педагогом Татьяной Сельвинской

Роли исполняют:
Директор — Урин В. Г.
Главный режиссер — А. В. Бородин
Режиссер — Е. М. Долгина
Главный художник — С. Б. Бенедиктов
Художник — М. К. Перчихина вначале, О. В. Кулагина затем

Актеры театра: О. А. Семенова, Б. Сорокин, С. Ведякина, В. Колесников, Л. Ленц, Н. Пряник, Т. Томашевская, В. Цымбал и др.
Обслуживающий персонал, гости, рыцари театра и др.
Действие происходит во времена, проведенные мной в городе Кирове, бывшей Вятке.

Явление первое
Прописанные и аппликированные тюлевые кулисы с приклеевшейся к ним бумагой развешены по сцене как попало. Директор, главный режиссер, режиссер, я дружно отдираем бумагу.

Явление второе
Несколько раньше. Междугородний звонок в больницу Кривого Рога, где я застряла, и все планы — к черту.
Очень приятный, вежливый голос: «С вами говорит директор Кировского ТЮЗа. Вам сейчас не выехать? Ничего страшного. Мы перенесем отпуска на месяц и все успеется».

Явление третье
Перрон города Вятки. Гадаю, кто из встречающих — мой? Бесконечной длины молодой человек с букетом таких же нескончаемых гладиолусов в балетном порыве летает перед окном туда и обратно, ожидая приму-балерину.
Примой оказалась я, молодой человек — директором.

Явление четвертое
В разыгрываемом представлении нет лица со строго ограниченными обязанностями: директор — он же администратор, распространитель билетов, мой помощник по постановочной части, ищет в Москве ролики для спектакля; заслуженная актриса одевает себя сама по эскизам художников, она же буфетчица — приносит еду постановочной группе, не вылезающей из зала; другой актер — машинист сцены, актриса — уборщица;
весь театр вяжет свитера-кольчужки для спектакля, начиная со старшего машиниста сцены; столяр бутафорит, для чего собирает материал по всему городу — почти снабженец; заведующая труппой еще и помощник режиссера, судомойка, реквизитор;
заведующий постановочной частью красит ткани, аппликирует, расписывает костюмы, чемпион города по танцам — участвует в массовках; приезжие художники беспокоятся, что проявят несостоятельность в уготованной им новой должности. Сижу на полу, пришиваю заплатки к декорации. Рядом со мной ползают на брюхе и тоже шьют очередной художник, машинист сцены, завпост. Стажер-режиссер и другой художник (оба из кировской драмы) вышивают блестками Золушкино платье.
Ура! Кажется справляемся. Это спектакль Долгиной. Долгина — многоцветный, многоступенчатый фейерверк, поистине венчающий чудеса цирковой эквилибристики.

Явление пятое
Все друг с другом в дружбе и все в ссоре. Постоянно надо кого-то с кем-то мирить. А еще помочь понять молодым постановщикам из ГИТИСа и молодым сценографам из МХУ памяти 1905 года, что они хотят друг другу предложить. Обе стороны изъясняются на разных языках. Необходим тактичный переводчик. Эта роль принадлежит главному режиссеру.

Явление шестое
Сочиняем спектакль «Бумбараш» — один раз пообедали, два раза поужинали и так просто посидели часа полтора.
«Мне нужен ваш раздрызг»,— говорит Бородин.
Откуда он знает, что у меня раздрызг?

Явление седьмое
Двенадцать ночи. Спать хочется — глаз не открыть.
«Как?! Вы в городе, а мы не пообщаемся?» Едем к Бородину.
В пальто и калошах, не разгибая спин, плоскими досками прислоняемся к дивану (сил уже нет никаких), ждем, пока накроют стол на кухне, где просидим полночи за душевной беседой.
А к восьми снова в театр.

Явление восьмое
ТЮЗ представляет свою сцену моим ученикам в полное их распоряжение. Очередной художник — Перчихина. Одновременно декоратор-исполнитель, снабженец, девочка на побегушках.
Мечтала поставить «Гамлета», пришлось — «Красную шапочку».
Репродукция с макета ее первого спектакля печаталась в журнале «Театр». Все же работа по совместительству Марину доконала и она уступила свою роль подруге — Кулагиной.
Ольга поначалу попыталась сыграть иначе. Но по-другому не вышло — засосало.

Явление девятое
Художники — Бенедиктов с помощниками в лице той же Кулагиной и Пушкина (театр Драмы, но тоже мой ученик) пять ночей не спят — расписывают декорации — ткани к «Ревизору».
А войдешь в зал перед началом спектакля и дух захватывает — сказочной красоты живопись!

Явление десятое
Бенедиктов, выпуская в Москве, в ведущих ее театрах, четыре премьеры почти одновременно, мечтает, как поедет в Вятку на следующий спектакль.
«Зачем я задумал такое оформление? Теперь надо будет работать завпостом!»

Явление одиннадцатое
Режиссеры советуются с художниками, какую пьесу ставить и как распределить роли.
Возмущенный крик Бородина со сцены:
«Татьяна Ильнична! Как убить мельника?»
Однако придумывает актер Колесников. Умираю со стыда.
Изо всех сил готовлюсь к следующей просьбе.

Явление двенадцатое
Выпускаем «Вестсайдскую историю». Какая-то ошибка в



костюмах — их стилевая четкость разрушит строй спектакля, если не создать конфликтную ей ситуацию. Для этого необходимо время, мастерство исполнителей. А до премьеры, как всегда, считанные дни.
И Бородин бросает клич артисткам: «Обжить костюмы!» В течение трех часов театр лихорадит. Предложения со всех сторон выскакивают, как в иллюзионе, и будто слышится барабанная дробь, сопровождающая выполнение опасного номера. Ап!

Явление тринадцатое
Художник здесь самый привилегированный человек, самый обхаживаемый.
Контрастность формы спектаклей, ее подвижность особенно занимают сейчас Бородина. Отдельный спектакль для него только акт пьесы, называемый «Опыты».
Эстетика, поиск красоты — одно из главных действующих лиц. Для него красота — проявление духовности.

Эпилог
Нет ничего выше высокого умения.
Как ладно управляется хороший столяр со своими инструментами; в отражении операционной лампы мне посчастливилось увидеть слаженную работу хирургов, колдующих надо мной; наслаждение следить за кистью художника-мастера...
Профессия везде профессия.
И кировчане, конечно же, мечтают о превосходных административной и постановочной частях, о квалифицированных работниках, словом, о настоящем профессиональном театре по всем его статьям и статям. И кировский ТЮЗ таковым станет. Но не перестанет ли быть театром?.. Что же такое театр, в конце-то концов?
Я работаю в нем, живу и дышу им уже более 20 лет, но так и не нашла ему сколько-нибудь толкового определения.
Это, разумеется, не коробка сцены, и тем более, не пустое пространство.
Для меня театр есть способ существования, все — что вокруг спектакля, что вне профессии.
Это круги на воде от брошенного в нее камня при условии, что пленка пущена в обратную сторону — постепенно сужающиеся круги выбрасывают камень. Камень — спектакль, круги — театр.
Для меня театр — это начало чего-то, только начало...
Безусловно, данный сюжет достаточно спорен.
Но он — мой, и пьеса тоже моя.







Стр. 10
Ф. Зальтен
«Бемби»
Режиссер
Э. Народецкая,
художник
М. Перчихина.
Сцена из спектакля

М. Твен
«Принц и нищий».
Режиссер
Т. Николаев,
художник
О. Кулагина.
Сцена из спектакля

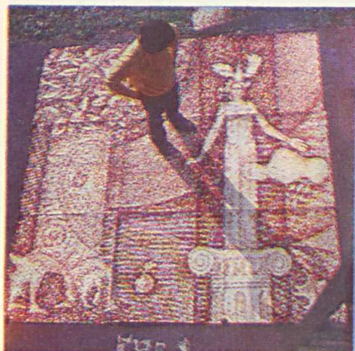
«Бумбараш»
Режиссер
А. Бородин,
художник
Т. Сельвинская.
Сцена из спектакля

«Бумбараш»
Режиссер
А. Бородин,
художник
Т. Сельвинская.
Сцена из спектакля

Р. Киплинг
«Кошка, которая гуляла сама по себе».
Режиссер
Ф. Берман,
художник
О. Кулагина

Гомель

Виталий Денисенко



«Осень в гомельском парке». Мозаика в кафе «Молодежное». Фрагмент

Первая крупная работа художника — это и первая «проба пера», и творческая заявка на будущее одновременно. Не случайно поэтому столь большой интерес вызывают те из них, которые радуют результатом, где ощущается несомненное присутствие дарования. К таким обещающим начинаниям принадлежат мозаики молодого монументалиста из Гомеля Виталия Денисенко, созданные им совместно с С. Бродским в кафе «Молодежное».

Тема ее «Осень в гомельском парке» кажется несколько неожиданной в стенах кафе. В холле первого этажа мозаика встречает входящих изображением лебедей, плавающих в пруду. Они словно первый аккорд полифонической поэмы подготавливают зрителя к восприятию картин, ожидающих его в следующих залах. Прямо от лестницы, как бы вырастая на глазах, появляются изображения деревьев. Их



корни глубоко уходят в землю, упруго раздвигая почвенные пласты, чтобы напоить влагой огромные стволы, кажущиеся снизу бесконечными. Деревья растут все выше по мере того, как вы поднимаетесь по лестнице в главный зал кафе. Там, высоко над головой, могучие кроны полыхают багрянцем листвы. А еще выше — летящие птицы. Это дикие собратья лебедей.

Но вот вы входите в зал. Детали интерьера, разные по размерам, создают как бы зрительный мост в масштабе восприятия. Точно угаданная соразмерность всех элементов изображения и реальной архитектуры заставляют воспринимать видимую часть мозаики в камерном ключе. Кроны деревьев, казавшиеся прежде такими большими и недосягаемыми, теперь прямо над головой создают яркий шатер, просвечивающий на солнце. Птицы пролетают рядом. Яблоки тут же — руку протяни и достанешь. Аллегорическая статуя Осени на пьедестале ионической капители льет дождь из облака прямо в ваши ладони. Все сместилось так же, как это бывает, когда человек, взрослея, покидает детство. Природа уже не пугает, она становится близкой и знакомой.

Однако стоит только отойти в глубь зала — и стена опять зрительно вырастает. Как сутолока сиюминутных дел и событий образует нашу жизнь, так и все части мозаики сливаются в одну большую картину природы, времени.

Причем, время здесь воспринимается не только метафорически. Оно — в самом процессе восприятия, в динамическом взаимодействии изображения с архитектурой, с пространством.

Стена, казавшаяся с близкого расстояния плоской, издали обретает глубину. Разные пространственные планы взаимно пересекаются, взаимодействуют, перетекают одно в другое и кажется, что можно угадать даже движение воздуха, колеблющегося, мерцающего, высвечивающего то луну, то лист или плод... Столь сложную организацию пространства, живописного, богатого нюансами цвета, тона и плотности не часто встретишь в современных наших мозаичных композициях. Тем более драгоценны такие поиски в работе молодого художника.

Но вот вы снова спускаетесь вниз по лестнице. И снова вырастают на глазах деревья, улетают птицы. Впечатления возвращающегося детства надолго останутся в памяти, в воспоминаниях. Но прежде, чем вы закроете за собой дверь кафе, черный и белый лебеди снова промелькнут у вас перед взором как заключительный аккорд только что отзвучавшей музыки.

Может кому-то появление подобной темы в молодежном кафе покажется странным, тем более, что для современной белорусской школы монументального искусства характерно вдумчивое отношение к связи изображения с функцией здания. Но при внимательном взгляде эти опасения отсеиваются. Виталий Денисенко проявил себя в настоящей работе достойным учеником своего учителя, известного монументалиста А. Кищенко. Мозаики органично зажили в интерьерах кафе, полюбились его посетителям. Молодежи близко такое ненавязчивое, современное по форме раскрытие жизни, великой и суетной, наполненной борьбой и единством, покоем и движением, богатое сложными ассоциациями.

Первая крупная работа молодого художника стала и первой его большой творческой удачей, за которой, хочется верить, появятся новые.

Александр Добровольский

Таллин

Хелле Видевик



В Эстонской ССР нет фарфорового производства. Фарфоровое бельё завозится из соседних братских республик и расписывается в ателье Эстонского художественного комбината «АРС». Здесь с годами выработался свой стиль росписи, который в отличие от живописного почерка художников других республик выделяется своей графичностью. Эта графичность ставилась часто в упрек эстонским фарфористам, но, на мой взгляд, нельзя не отметить своеобразия их декора, умелого сочетания его с формой, а также разнообразия отдельных творческих почерков наших художниц, начиная от ветерана эстонской живописи по фарфору Фридрихе Рейго и кончая молодыми Эне Луур с ее размашистыми живописными работами и Хелле Видевик с тонкой графикой ее узоров.

Работы всех этих художников заслуживают внимания, но сегодня остановимся на творчестве самой молодой из них.

Хелле Видевик пошла работать в мастерскую росписи фарфора комбината «АРС» сразу после окончания художественного института Эстонской ССР в 1969 году и вскоре стала одной из ведущих и наиболее продуктивных художниц. Создавая эскизы, она сама расписывает «авторские тиражи». Более всего ей присущ графический почерк. Мазок широкой кистью у нее встречается обычно лишь в фоне композиций, как подсобный элемент. Ее рисунок сугубо линейный, часто очень мелкий. Как тонкий шитый гипюр окутывает он сплошь всю поверхность предметов. Композиции всегда асимметричны, плотно построены, но вместе с тем выразительны в передаче линейного ритма и мелко разработанной фактуры. Эта фактура как бы логично вытекает из подбора растений, воспроизводимых в композициях, в основном это полевые цветы, реже садовые. Чувствуется уверенность руки, владение ремеслом. Узор непринужденный, он ложится легко, без натуги. Думается, что тонкость фарфора как материала порождает тонкость рисунка, при сдержанности колорита он насыщен по декору. В этом смысле особенно характерны ее подарочные наборы чашек с золотым фоном, по которому стелится мельчайший зеленый узор.

Наряду с фарфором Хелле Видевик также увлекается керамикой. В ней ее интересует в первую очередь лепная форма, которую автор старается передать так можно выразительнее, не прибегая к помощи орнамента. Художница работает в шамоте, часто в высоком обжиге. Ее керамические изделия весьма крупные — высотой от 60 см до метра, форма всегда упруга и чиста. Все декоративные формы или вазы Видевик как бы выражают непосредственные импульсы впечатлений, полу-



Х. Видевик
Блюдо. Фарфор, надглазурная роспись



ченные в природе. Это тяготение к растительным элементам вообще все более ощутимо в эстонском прикладном искусстве и все более определяет климат выставочных экспозиций. В композиции Хелле Видевик «Весна» (1974) чувствуется прорастание молодых побегов то ли из семян, то ли из луковиц. Само движение роста, ощущение энергии, накопленной в объеме и как бы стремящейся прорваться наружу, передано очень убедительно. А другая декоративная форма (1975), наоборот, статична, словно замкнута сама в себе, несмотря на формальную схожесть с предыдущими. Хелле Видевик несомненно одна из ведущих эстонских керамистов молодого поколения, ее творчество ярко отражает общий курс их поисков. У данного автора этот поиск ведется по двум основным направлениям: в декоре — как можно более тонком и изящном — в произведениях фарфора, и в объемной форме — как можно более крупной и упругой — в керамике. И только слагая эти два направления вместе получаем то, что является истинным творческим лицом Хелле Видевик.

Хелена Кума

Декоративные формы. Шамот

Кружки. Фарфор, надглазурная роспись



Панорама молодых

Ереван

Ван Согомонян



Ван Согомонян начал участвовать в республиканских и всесоюзных выставках с 1967 года, еще будучи студентом Ереванского театрально-художественного института. Его первые же работы не укладываются в привычный стиль армянской керамики, сложившийся в последние два десятилетия. Он отдал предпочтение вненациональной интеллектуальной тенденции мышления в декоративном искусстве. Этот путь создает трудности в разговоре со зрителем, готовым к восприятию лишь знакомой манеры. Но увлеченность художника, его профессиональный уровень, пластический темперамент — сильные аргументы в его пользу. Беря в основу знакомую вещь, известную структуру, Согомонян поворачивает ее, обобщает, усложняет, приводит к конфликтной форме.

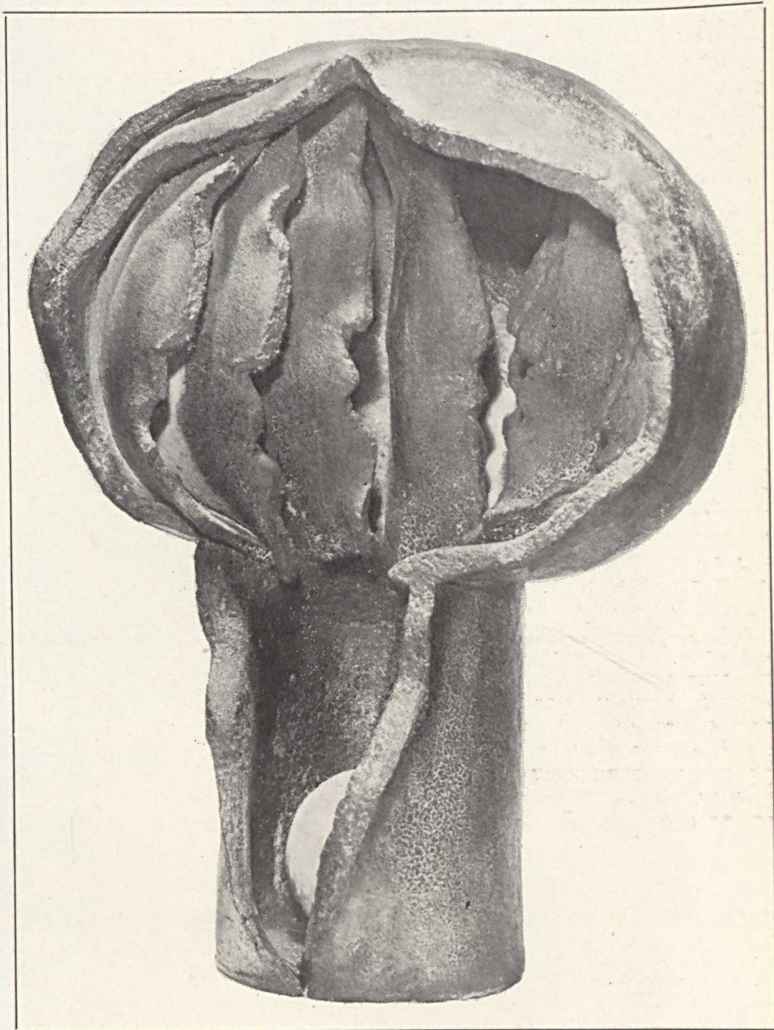
Исходным образом-замыслом ряда работ Согомоняна стал шар — одна из «священных» форм в искусстве. Шар в авторских трансформациях приобретает новые, необычные для него свойства. Его форма то делается торжественно изящной, то приобретает нарочитую грубость, а порой это отвлеченное геометрическое тело приобщается к миру органических форм. Художник сверлит его поверхность, углубляется к сердцевине, позволяет заглянуть внутрь. Иногда он грубо разрывает его шамотную оболочку, чтобы обнаружить там след жизни и выпустить ее наружу. И она раскручивается, распускается нежным тоненьким цветком, несущим в своих лепестках опять же шар, хрупкий, фарфоровый — идею возврата и повторяемости. Такая образная интерпретация формы не может не одарить зрителя вереницей ассоциаций.

Ван Согомонян стремится убедить, что по поводу любой окружающей нас вещи, какой бы прозаической она не была, возникают эмоции, что мы не только констатируем ее предметную основу, но связываем ее с запасом наших чувств, так как идея предмета шире конкретного случая. Этот синтез прозаического и лирического ощущается в его работе «Спираль». Художник утверждает мысль, что созданная человеком техника способна вызывать не только высокие интеллектуальные ассоциации, но также и эмоциональные реакции, так как во внешних приметах технического века реализовано чувство эстетической гармонии. В суровом аскетизме композиций, в самой манере исполнения Согомоняна содержится драматический оттенок. Он маскирует инертную глину и шамот под металл, придает им пружинящую силу, гнет материал так, что он ломается и дает трещины.

В ряде работ, непосредственно связанных с темой человека, художник заостряет эту позицию. В композиции «Человек» изображение с колесом вместо сердца, с упругим изгибом спины и плеч, словно не знающих усталости, не может не взволновать. Колесо здесь выступает не как элемент орнаментальной или декоративной системы, оно усиливает внутреннее напряжение образа. Пусть этот «человек» насквозь техничен, но здесь нет насмешки, скорее боль и сочувствие. Другая работа «Объятие» также позволяет ощутить идею соперничества человека с техникой и стремление ее преодолеть. На последней Биеннале керамики в Валорисе демонстрировалась композиция Согомоняна «Лунный город». Она создает впечатление, будто некий суперконструктивный город, основанный на повторении модульных объемов, бесконтрольно распирает замкнутую шаровую форму, высвобождается из нее, агрессивно завоевывает пространство. Такие композиции уже не приспособлены для бытового интерьера. Они не могут входить в контакт с любым предметным миром, с любым окружением, но обнаруживают родство со строительными формами современной архитектуры, участвуя в создании ее новой цельности. Есть у Согомоняна композиционные варианты, где он предлагает проекты монументальных работ. Они своеоб-

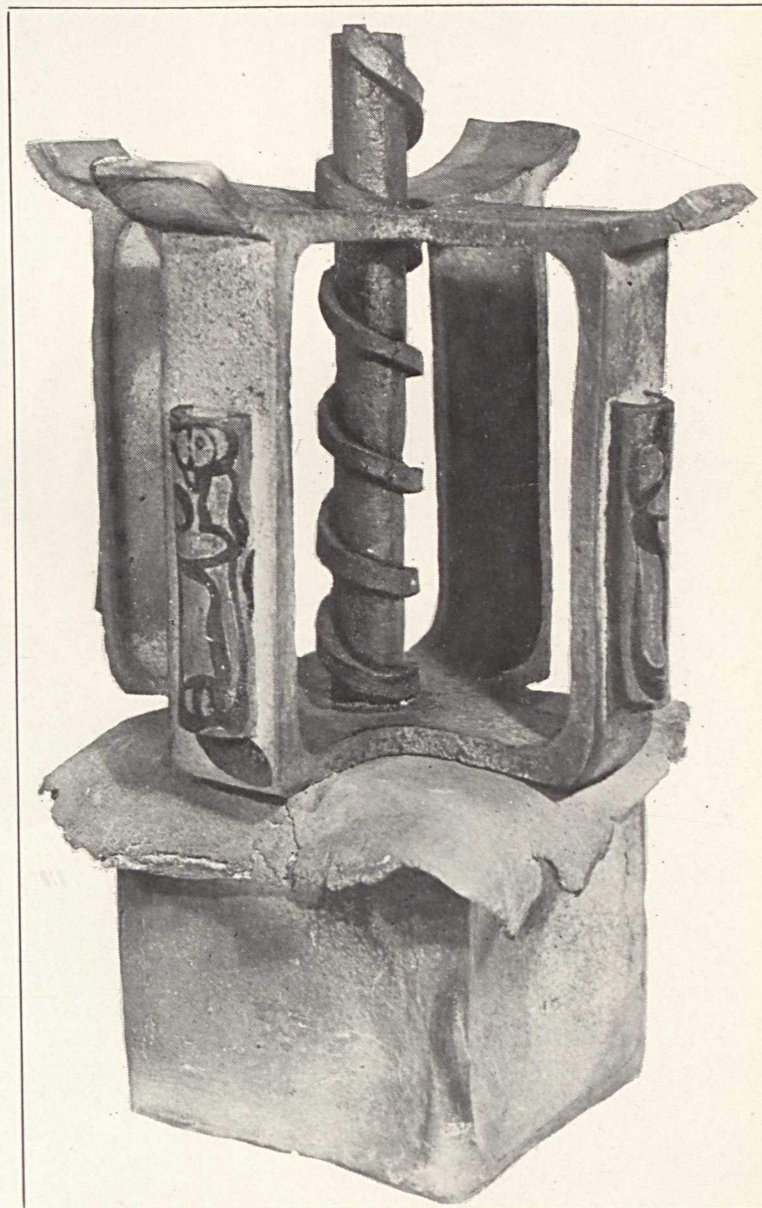


В. Согомонян
Композиция «Эхо».
Шамот



разны по замыслу и по-скульптурному пластичны. Отметим здесь проект мемориала и оформление городского въезда. Обе работы отвечают архитектурной предназначенности и в то же время они насыщены образной символикой. Вообще в творчестве В. Согомоняна отразилось сегодняшнее влечение декоративной пластики к скульптурно-изобразительному языку, получившее столь интересное выражение в московской и прибалтийской керамике. Одна из последних работ художника «Жилище муз», где пластика срастается со структурой, демонстрирует мысль о единстве искусств, о неуловимом их перетекании одного в другое и их сложном взаимодействии. «Прозрачная» стена этого сооружения позволяет без труда разглядывать жизнь внутри дома (здесь использован один из эффектов театрально-сценического оформления) и видеть перегородки и переходы, связывающие комнатки-ячейки, отведенные разным видам искусства.
У Согомоняна есть целая серия работ с явно выраженными жанровыми мотивами. И вводя в образный контекст неожиданные для декоративного искусства архитектурные, скульптурные, живописные аксессуары, он пластически их переосмысливает, учитывая сущность и законы декоративной выразительности. Продолжая размышлять о мире искусств, Согомонян обращается к теме театра, избегая при этом композиционных штампов. Его «Арлекины» говорят на языке пантомимы, но драматически сдержанно и серьезно. В другой работе он строит своеобразную сценическую коробку, срезая долю купола, позволяет заглянуть в пустынную залу, где пересекаются потоки света, льющиеся из высоких оконных проемов, и почувствовать тревожную смуту и приглушенное напряжение этого пространства...
Согомонян пробует силы (к сожалению, не часто) в монументально-декоративном жанре. В одном из магазинов Еревана на горячей оранжевой глади туфовой стены в интерьере установлена большая чеканная металлическая фигура. Ее гибкая ритмическая структура активно включается в ситуацию этого общественного интерьера, а не просто обогащает плоскость стены.
Творческий облик Вана Согомоняна можно назвать аскетичным и сдержанным, но он хочет быть услышанным и ждет не безответного зрителя, а надеется на отклик, диалог и даже полемику.

Марина Степанян



Композиция «Спираль».
Шамот, соли, глазурь



Роспись крестьянского дома

Ольга Севан

Стр. 16. Деталь росписи фасада жилого дома. Портрет хозяина. Мастера Петровские. Архангельская обл., Вельский р-н, с. Пакшеньга. 1886

Традиция росписи и раскраска фасадов зданий на Руси достаточно давняя. Летописи XI—XII веков повествуют о русских златоверхих церквах, которые были исписаны, то есть украшены полихромной живописью. В княжеских боярских хоромах XVI—XVII веков стены теремов расписывались травами, картинами религиозного содержания, а резные фигуры красились золотом и красками. «Совсем сделанный и украшенный дворец (коломенский.— *О. С.*),— писал И. Е. Забелин, — так пестрел узорчатою резьбою, блистал и горел золотом и красками, что, по словам Рейтенфельса, он походил на игрушку, «только что вынутую из ящика». Сегодня уже можно говорить, что традиция домовой росписи уходит не только далеко в глубь веков, но имела также широкое географическое распространение.

Реки Сухона, Северная Двина с ее притоками, Вычегда издавна связывают Архангельскую и Вологодскую области с Москвой и другими крупными городами Руси. Начиная с XV века эти связи прослеживаются в художественной культуре Севера. Образы крестьянской росписи Севера вызывают в памяти декор и пластику владимирско-суздальской архитектуры XI—XIII веков.

В литературе содержатся указания на сходство крестьянских изображений с владимиро-суздальскими львами. Эти образы имели символическое значение, которое толкуется по-разному, но в народном творчестве они всегда имели охранительный смысл, к которому примешивался элемент сказки, мифа. И именно поэтому, быть может, все эти крестьянские изображения предстают перед нами не столь строгими, монументальными и каноническими, как в пластике XI—XIII веков, а в ярко декоративном виде, который прослеживается вплоть до XVII—XVIII веков. Лев, изображенный на фронтоне крестьянского дома, смотрел вниз, иногда добродушно или слегка свирепо и всегда выглядел домашним зверем с аккуратными завитками гривы, с мягкими, пушистыми лапами. Фигуры коней, сиринов, львов, птиц, исполняя роль украшения, что, вероятно, было их основной функцией, являлись в то же время и символическими охранителями жилья.

Очевидно, в памяти народа изображения мифического единорога или «инорога», льва и райской загадочной птицы запечатлели языческие образы. То же, но заметно реже, относится и к крылатому грифону, реже к кентавру-«стрельцу».

Вопрос о времени появления росписей наружных стен крестьянских изб пока остается открытым. Поскольку в XIX веке расписывались главным образом части изб, обтянутые тесом, а распространились эти детали (фронтоны, подшивки свесов крыш и балконов, наличники, исключая ставни) в крестьянском строительстве не ранее XVII века, то и украшение их росписью — явление сравнительно новое. Появление росписей в архитектуре крестьянских изб на территории Архангельской и Вологодской областей относится к середине XIX—началу XX века. Самые ранние росписи датируются сороковыми годами XIX века.

Роспись фасадов и интерьеров зданий в декоративном оформлении крестьянских построек XIX—начала XX веков имела немаловажное значение. Ею украшали фронтоны, подшивку свесов крыши, дугообразную подшивку нижней части балконов и мезанинов, ставни наличников. Архитектурная живопись обычно исполнялась мастерами-профессионалами, народными художниками, которые нередко организовывали отдельные артели и уходили на работу далеко за пределы своей волости.

На территории Архангельской и частично Вологодской областей можно выделить несколько районов, где были распространены и до сих пор сохранились различные типы народной живописи, в художественном отношении представляющие самостоятельные и вполне законченные произведения народных мастеров: в бассейне реки Двина — верхнетоемские, красноборские и холмогорские; в бассейне реки Вага — вельско-шенкурские и, наконец, каргопольские и пинежско-мезенские росписи.

Одним из наиболее интересных и замечательных народных художников, работы которого привлекают внимание, был Тимофей Макаров. Родился он в селе Верхняя Тойма в 1860-х годах, где и провел основную часть своей жизни. С детства был он калекой (припадал на одну ногу), отчего получил прозвище «Калец» («Калек») и именно под этим именем его и помнят до сих пор в народе. Отец Тимофея был художником: расписывал прялки, дуги, сундуки, туеса, одновременно выполняя различные церковные заказы. Вместе с отцом с детства работал и сын Тимофей, который и перенял от него искусство росписи. После событий 1905 года художник, который считался, по-видимому, политически неблагонадежным, был выслан в самый отдаленный уголок района, в с. Горку, в верховье реки Пинеги, где и прожил оставшиеся годы.

Большинство расписных домов Т. Макарова в настоящее время сохранились в деревнях, расположенных вокруг села В.-Тойма, а также вокруг с. Горки, например, в деревне Керас.

В этом же районе, в селе Пучуга, работали художницы-«красильщицы» (так их называют крестьяне) сестры Мария и Авдотья Чистяковы, которые «телом были худые, лица тонкие, носы у обоих были узкие, волосы у обоих — темные». Отец девушек, Иван, был родом из Великого Устюга и, будучи художником самоучкой, переехав в Пучугу, занимался росписью прялок (известные пучужские прялки), туесов и сундуков. Свое ремесло по росписи он передал своим дочерям. Они расписывали не только прялки, но и двери, заборки, опечья и шкафы в интерьерах домов, а также подшивки свесов кровель, где яркая цветочная живопись равномерно покрывает плоскости предмета живым и гибким рисунком узорчатых листьев. Как и в росписях прялок травный и цветочный узор разбросан по всей поверхности. При всей витиеватости орнамента, он имеет симметричное и четкое построение. Удивительные, пышные, декоративные цветы, завитки, волнистые стебли, большие и маленькие листья, естественно вписанные в подбалконные плоскости или плоскости свесов кровель, сверкают густым красным, солнечно желтым и зеленым цветами иногда с темными пятнами синего цвета.

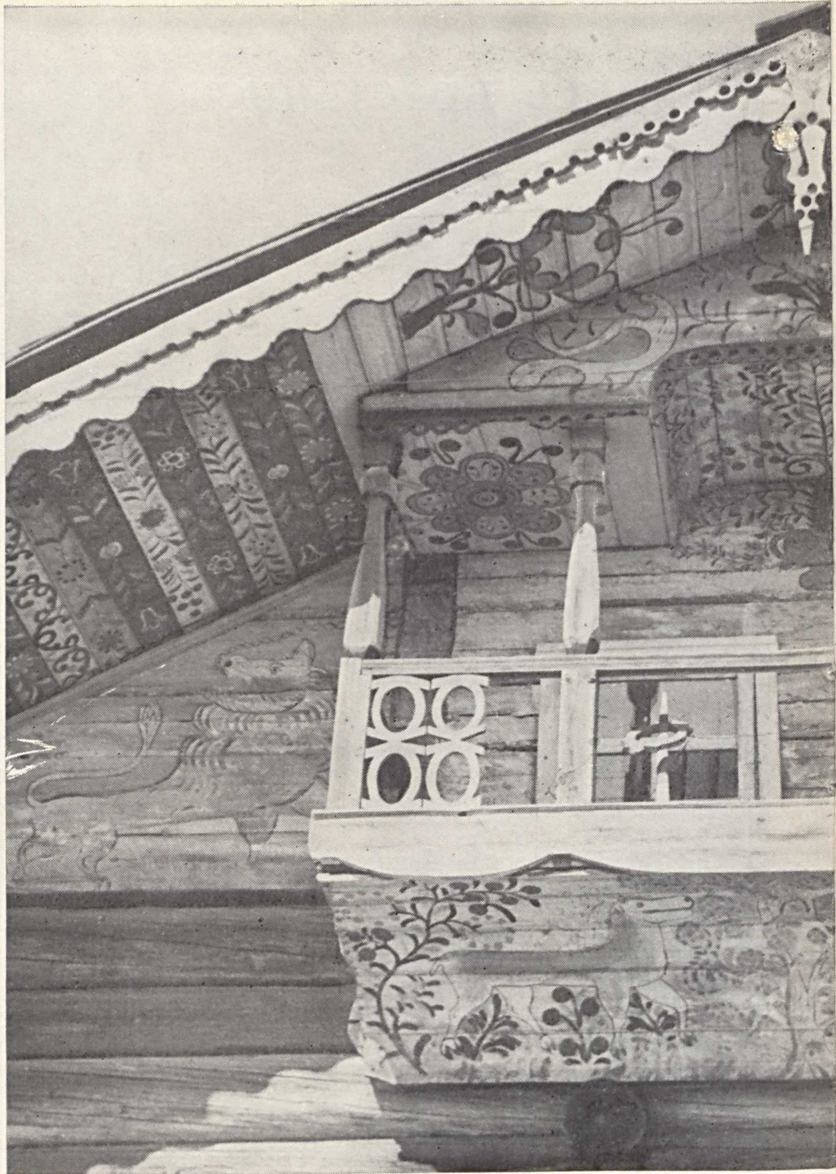
Иные цветочные росписи украшают интерьеры изб Красноборского района. Работы мастеров Николая Юркина и Петра Орлова конца XIX — начала XX века и братьев Василия и Ивана Закочуриных заполняют филенки заборок и двери голбца, филенки ярусов опечья, лавки. Росписи выполнены маслом. Ярко-красный, синий, голубой, розовый фон основной плоскости филенок разрисован букетами цветов — по местному выражению «кустами» — самых диковинных и разнообразных видов и форм. В этих росписях отсутствует графичный рисунок, что было характерно для предыдущего района, узор весьма живописен, а лепестки обведены белыми «оживками» (линиями), розы брошены смелыми пятнами, иногда размещенные по вертикали одна над другой.

Весьма распространены цветочные росписи, где рисунок строится из трех крупных цветов, в центре филенок шкафа или заборки в обе стороны от цветов отходят изгибаясь узорчатые листья. Порой эти «кусты» цветов посажены в «вазоны» причудливых форм. Завершением всей центральной композиции, равномерной и симметричной, является тюльпан.

Во многих фасадных росписях домов среди цветочного орнамента четко выделяется рисунок тюльпанов. Они напоминают тюльпаны конца XVII века, которые занимали значительное место в строгановских финифтях, а также во многих поморских рукописях. Описываемые тюльпаны имеют гибкие, живые формы и как будто вырастают из больших ярких восьмилепестковых цветов или декорируют подобные цветы, посаженные в «вазоны», между которыми расхаживают куры. По-видимому, все рисунки не только украшали, но некогда были полны значения, многие из этих изображений восходят к любимым в народе образам «древа жизни».

В целом росписи Красноборского района весьма отличны



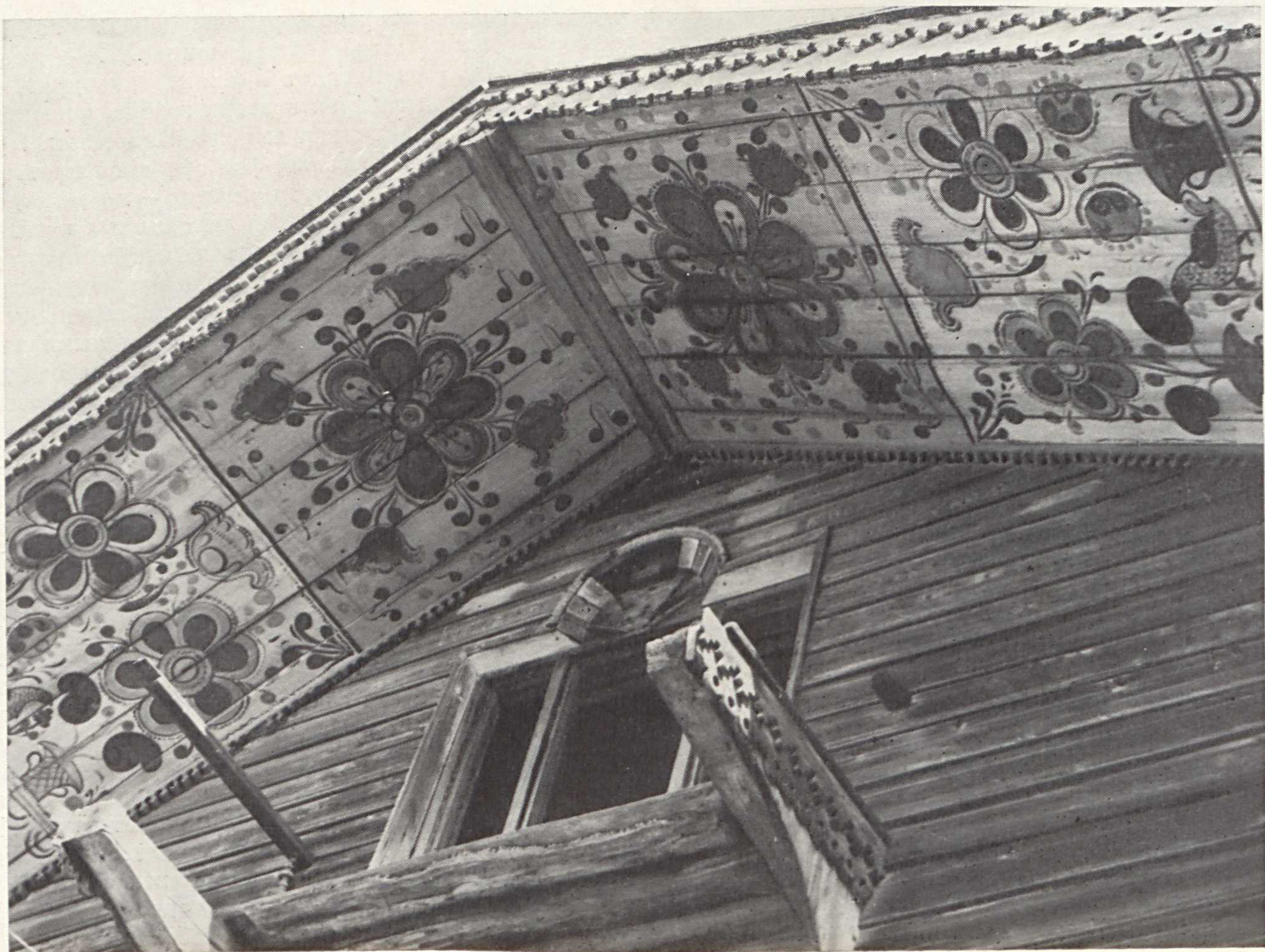


от орнаментальных и графических росписей Тоемского района. Живопись здесь свободнее и сюжеты изображения скромнее, но написаны размашисто, широко.

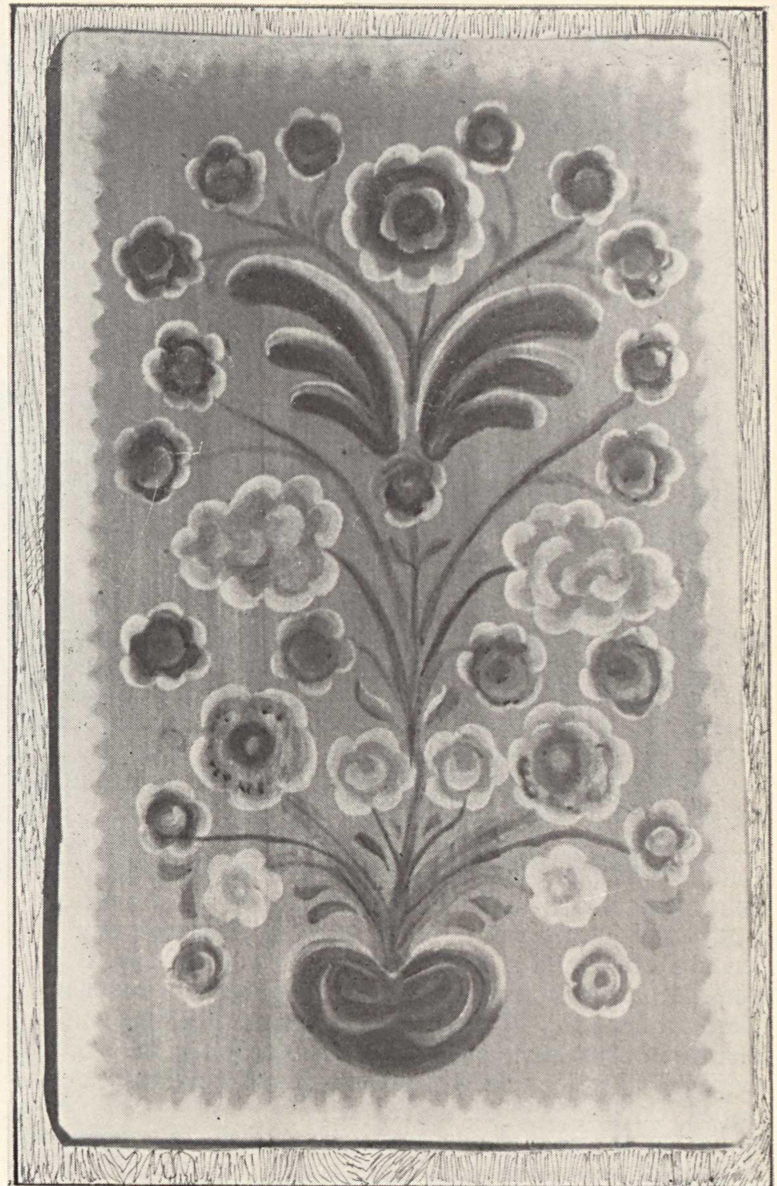
Помимо цветочных росписей в интерьерах домов встречаются резные филенки заборок, дверей, опечек с изображением геометрических форм — кругов, ромбов, прямоугольников, которые в свою очередь декорированы «солнечными» лучами (круг — символ «солнца»), или центричным резным рисунком. Геометрические формы раскрашены масляными красками самых неожиданных сочетаний.

В росписях жилых домов Холмогорского района Архангельской области практически не встречаются фигуры птиц или зверей. Росписи достаточно однообразны в своем рисунке, имея симметричный цветочный орнамент, размещенный в ромбовидных клетках и решенный в ярком, солнечном колорите синих, красных, желтых тонов на светлом фоне. Но разнообразие композиций орнамента в пределах одного традиционного мотива, неожиданно организованный цвет, а также свободная живописная манера определяют художественный интерес этих росписей.

Росписи Вельского (бывшей Вологодской губернии) и Шенкурского районов Архангельской области, во всяком случае в цветочных композициях, напоминают красноборские. Они также составляют рисунок из трех крупных







Фасад жилого дома
З. В. Ильиной.
Архангельская обл.,
Холмогорский р-н,
Сельцо-Погост. 1888

Фрагмент росписи
фасада дома
А. Е. Бечиной.
Мастер Макаров.
Архангельская обл.,
В.-Тоемский р-н,
д. Керас

Фрагмент росписи
фасада жилого дома
Мастер Горошенца
(Кузнецов).
Архангельская обл.,
В.-Тоемский р-н,
д. Пучуга

Фрагмент росписи
интерьера жилого
дома Раздобудриной
Архангельская обл.,
Красноборский р-н,
д. Аникинская

Роспись опечья
жилого дома
Петровских.
Мастера Петровские.
Архангельская обл.,
Вельский р-н,
д. Чурковская





Портрет хозяйки на фронтоне жилого дома. Мастера Петровские. Архангельская обл., Вельский р-н, с. Пакшеньга

цветов, располагающихся либо один над другим, либо один за другим или образуя симметричный рисунок в центре плоскости. От цветов отходят в разные стороны стебли и листья с белыми «оживками». Подобные росписи в Вельском районе выполнялись приезжими костромскими мастерами. Может быть аналогичные артели художников наряду с местными мастерами работали и в Красноборском районе.

Многие дома как в интерьере, так и на фасадах расписаны художниками семьи Петровских (отцом — Алексеем и двумя его сыновьями) из деревни Чурковская. Эти росписи относятся к 40-м годам и к концу XIX века и представляют живописные цветы красного и зеленого цвета на белом фоне стены или потолка. Эти большие плоскости создавали основной цветовой фон в избе, более подробно цвет и орнамент разрабатывался в росписи дверей, столов, заборок и утвари.

Одним из интереснейших домов, заполненных подобными росписями, является дом Петровских, где жили сами художники и который построил глава семьи Алексей («Алешкин дом»). Фасадная роспись является характерной росписью этого района — фигуры льва и единорога, расположенные симметрично центральному окну светелки, подшивка свесов кровель имеет витиеватые синие листья, ветки, заполняющие основную плоскость, а ближе к стене выписаны перспективные «сухарики», между которыми вкраплены яркие цветы. Замечателен и интерьер дома, в котором сохранилась галерея портретов ближайших родственников семьи Петровских, проживавших в Петербурге. В этих портретах, как и во всех других росписях, чувствуется влияние города, столицы, где мастера этих росписей бывали и даже работали художниками. Интересна дверь между избами, в которой каждая филенка — это самостоятельный сюжет, «картина» жизни крестьянской семьи: портрет хозяина, охота, хозяин с коровой на лугу и т. д.

Еще один пример настенной фасадной росписи — роспись дома в с. Пакшеньга. Под свесами кровли, на фронтоне, симметрично балкону сохранились портреты хозяина и хозяйки (мастера Петровские). И здесь те же обереги — фигуры львов и единорогов, цветы, посаженные в вазоны, расписные подбалконные плоскости, уже встречаемые в предыдущем доме.

Крестьянская портретная живопись, представленная в росписях Вельского района, — редкое явление в народном искусстве. Она свидетельствует о мастерстве и индивидуальной манере народных художников.

Расписных домов на реке Мезени и реке Пинеге сохранилось мало. В 80-е годы XIX века на Мезени работал местный мастер И. К. Орлов, возможно и расписавший один из уникальных домов — дом В. Я. Клокотова.

Свес кровли покрывает растительный орнамент из цветов и виноградных гроздьев. На фронтоне дома располагаются геральдические львы, а фигуры уток (гусей) расположены сверху, завершая и акцентируя фасадную роспись дома. В этом же районе сохранились росписи домов с изображением круга-солнца, петухов и кур.

Птицы, встречающиеся в росписях домов Архангельской области, композиционно и образно приближены в своем решении к хорошо известным изображениям сирина. Птицы северных крестьянских росписей — это заземленный, обытованный образ райской птицы. Птицы занимали в крестьянском искусстве одно из первых и даже почетных мест. Это был один из самых любимых образов и помещался в центре, в главной части изображения, и все элементы рисунка были подчинены ему. Эти птицы олицетворяли радость жизни, и в народном искусстве порой превращались в сказочную жар-птицу, удивительно красивую и солнечную. И в прялочных росписях сирин всегда «возвышался» над изображаемыми бытовыми сценами — выездом на санях, в карете, неизменно «паря» над всем. В древности образ сирина выражал «идею роста жизненных сил, идею жизни». Культ этой птицы был одним из значительных культов, продолжавших существовать и в христианскую эпоху. Сирин был символом воды и неба. И его охранительная роль осталась, соединившись с «домашним» и «земным» пониманием счастья.

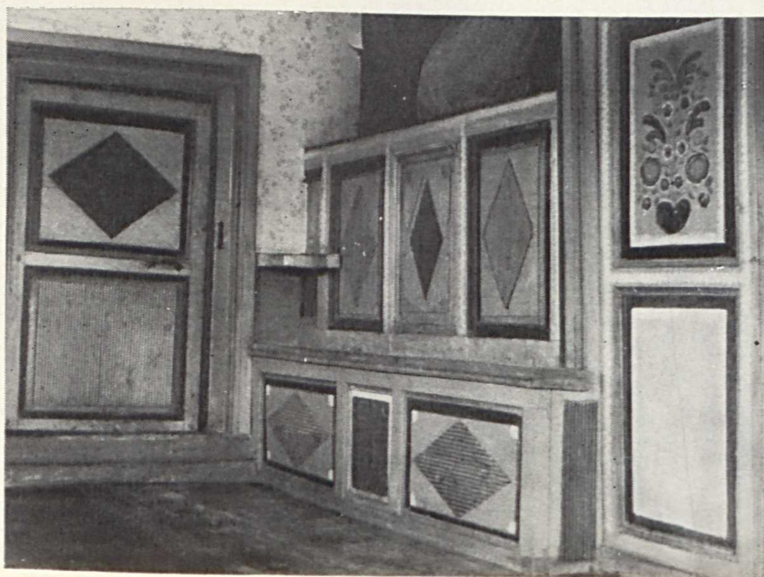
На Пинеге расписных домов встречается мало, фронтоны раскрашиваются белыми и черными цветами, порой киноварью. Иногда расцвечиваются наличники окон и балясины балконов, причем, раскраска домов преобладала в нижнем и среднем течении реки: Северная Двина здесь связана со средним течением Мезени, это объясняет некоторую общность культурной жизни этих областей, в том числе и общность основных приемов убранства домов росписью. Подтверждением тесных взаимосвязей средней Пинеги с Мезенью служит также обилие мезенских прялок на Пинеге и подражание местных росписей — мезенским.

Сохранение крестьянских росписей жилых домов, насчитывающих, по-видимому, не более 100—140 лет, достаточно сложно в условиях современного сельского строительства, в связи с перепланировкой населенных мест и их укрупнением за счет соседних неперспективных деревень. Сохранить отдельные элементы интерьера: шкафы-поставцы, заборки, столы, опечья — возможно путем перевоза их в музеи, но сберегать подшивки свесов кровель, двери и тем более расписные досчатые фронтоны возможно путем сохранения самого дома в целом.

Практика охраны одного из домов Архангельской области — «Алешкиного дома» в деревне Чурковская Вельского района — подсказывает один из путей сохранения народной живописи. Дом был куплен местным краеведческим музеем, реставрирован, а живопись укреплена.

Четыре или пять домов области возможно перевезти в музей деревянного зодчества в деревне Малые Корелы под Архангельском. Однако расписных домов, заслуживающих внимания, насчитывается несколько десятков, и лучшие из них необходимо ставить на местную и государственную охрану, а впоследствии, по-видимому, переводить в небольшие региональные музеи, организованные на базе заповедных сел и деревень.

Фрагмент росписи дома Раздобудриной. Архангельская обл., Красноборский р-н, д. Аникинская.



Самоценность или взаимообусловленность

Александр Ермолаев





Ю. Вавакин, Ю. Воловиков
Рельеф с мозаикой на административном здании в Москве. 1977

Дискуссия о «самоценности» произведений монументального искусства, начатая на страницах «ДИ СССР» и обращенная, главным образом, к монументалистам, привлекает все большее внимание специалистов разных областей. Это свидетельствует о важности поднятых в ней вопросов, их связи с актуальными проблемами не только монументального искусства.
Сегодня мы представляем на обсуждение статью дизайнера, в которой высказываются достаточно спорные взгляды, но при этом затрагиваются некоторые новые аспекты дискуссии, обогащая ее новыми наблюдениями, расширяя ее границы.

Во всяком деле успех предопределяется точностью постановки задачи. Монументальное творчество не составляет в этом смысле исключения, более того, выбор задачи — один из принципиальных вопросов для монументалиста. В статье Вячеслава Глазычева, давшей начало дискуссии о самоценности монументального произведения, прямо указывается, например, что «если задача **верно поставлена** и решена, художественная самоценность результата гарантирована...» *

Но что значит «верно поставленная» задача? Известно, что монументалисты в своем выборе ограничены многими независящими от них, порой весьма прозаическими, обстоятельствами: сроками, материалами, красителями, исполнителями и т. д. Но это обстоятельства технические, они были, есть, будут и никогда не служили оправданием малохудожественных результатов. Есть еще желания заказчика, требования архитектора, суждения критиков, которые играют весьма заметную роль при формулировании художником исходной задачи монументального замысла. Я не берусь обсуждать отношения художников с заказчиками и архитекторами — это вопрос особый. Но вот установки, на которые ориентирует монументалистов критика, на мой взгляд, весьма дискуссионны. Отсюда начинаются многие парадоксы и нелепости в их деятельности.

*

Читая статьи наших уважаемых критиков, нетрудно заметить, что каждое время проходит под знаком какого-либо магического слова. Ему посвящаются статьи, вокруг него выстраиваются концепции. Слово, это изобретение критиков, начинает активно влиять на творческие поиски художников.

Лет двадцать назад поистине завораживающую власть имело над нами слово **«синтез»**. Много усилий было тогда потрачено для утверждения в общественном сознании достаточно тривиального представления о необходимости совместно-коллективной работы архитектора, скульптора и монументалиста.

На практике это привело к тому, что привязанный к типовому проектированию архитектор оказался вынужден в рамках дополнительной сметы на украшение отдавать на откуп комбинатам Художественного фонда то, что он мог бы с успехом сделать сам и сделать, быть может, осмысленней, точней, художественней. Нелепость этого положения усугублялась сложившейся структурой узкой специализации художников, в результате чего поиски синтеза вылились в поиск и распределение поверхностей под мозаики, росписи или рельефы.

Новое десятилетие принесло с собой новое понятие — **«среда»**. Теперь уже не стена, и даже не дом в отдельности, а целый город предлагался в качестве объекта художественного осмысления. Прекрасная задача, ею бы и заниматься, но не тут-то было. Не успели художники войти во вкус этих задач, и даже просто серьезно в них разобраться, как уже готовы поддаться магии нового слова — **«самоценность»**.

С легкой руки критиков новое слово быстро завоевало симпатии монументалистов, льстя их авторскому самолюбию, снимая груз ограничений и обязательств, сковывающих в честолюбивом их стремлении быть замеченными. Словно восполняя некий комплекс неполноценности перед станковистами, заспешили они продемонстрировать на стенах свое умение рисовать по правилам анатомии, компоновать изображение со множеством фигур, расцвечивать стены нежнейшими переливами красок.

Где уж тут заботиться о такте по отношению к данному месту, учету физического, а уж тем более содержательного своеобразия ситуации. Главное — успеть «пропеть свою партию».

Однако сделать это на стекло-балконных фасадах и тонких панельных стенах, не способствующих возведению на них монументальных мозаик и рельефов, не просто. И тогда художники «достраивают», «наращивают», «утолщают», «пристраивают», «накладывают», организуют поверхности, на которых можно развернуться, полагая, что город без их мозаик, рельефов и декоративных стел был бы пуст и невыразителен.

Но откуда такая убежденность? Конечно наши города нуждаются и в красоте, и в духовном наполнении. Но вовсе необязательно это нужно делать в виде гигантских мозаик с многометровыми изображениями человеческих фигур, выполненных в вечных материалах на стенах отнюдь не вечной архитектуры. Более того, присутствие их оказывает часто обратный эффект, подчеркивая заброшенность собственно человеческих проблем организации «нормального» существования человека в городе.

Было бы наивно успокаивать себя тем, что, повысив «самоценность» монументальных произведений, мы тем самым снимем все неудовольствия по поводу отсутствия так называемого «городского комфорта», развитого благоустройства в различных его формах. Наоборот, чем лучше станет отдельное произведение, тем в большее противоречие войдет оно с безликостью окружающей среды, увеличивая и без того немалый разрыв и диспропорцию в их эстетическом качестве.

Самый вопрос о «самоценности» монументального искусства, по-моему, возник из путаницы представлений о предмете неудовлетворенности, где неудовлетворенность от необязательности, ненужности, неуместности конкретных очагов монументально-живописной активности механически была перенесена на само произведение. Дело, однако, не в нем, вернее не только в нем.

Вопрос «самоценности» — в конечном счете вопрос профессионального сознания, этики, точного формулирования проектно-художественной задачи. Акцентировать внимание художника на самоценности отдельного произведения — установка не просто ошибочная, но и бесперспективная. Пора, наконец, перестать считать достойным внимания лишь то, что укладывается в жанр «монументально-декоративной духовности». Не самоценность отдельного произведения, а самоценность эстетических качеств всей среды — вот насущная задача времени. Задача, которая

* *В. Глазычев.* 210 строк про самоценность.— «ДИ СССР», 1976, № 11.

требует совершенно иных форм деятельности монументалистов, озабоченности другими проблемами, перестройки самого характера их мышления.

*

Город сегодня остро нуждается в **проектно мыслящем** художнике. Он открывает ему богатейшие возможности решения, быть может не столь впечатляющих, но весьма актуальных для человека, в нем живущего, проблем. Во внимании художников нуждается не стена, не архитектурное сооружение, а обширнейшая область городской среды, с которой непосредственно ежедневно, ежечасно соприкасается городской житель, среды, заполненной малопривлекательными проломами городской застройки, ограждениями новостроек, безликими киосками, стереотипными витринами, вывесками, знаками и указателями, неосвоенными художественно дорогами, газонами, ограждениями, будками, техническими сооружениями микрорайонов, автостоянками, элементами освещения и многим другим в том же роде. Подобные объекты являются прекрасным материалом для внесения в городскую среду столь недостающих ей человеческого масштаба, зрелищности, удобства, уюта, характерности, индивидуальности.

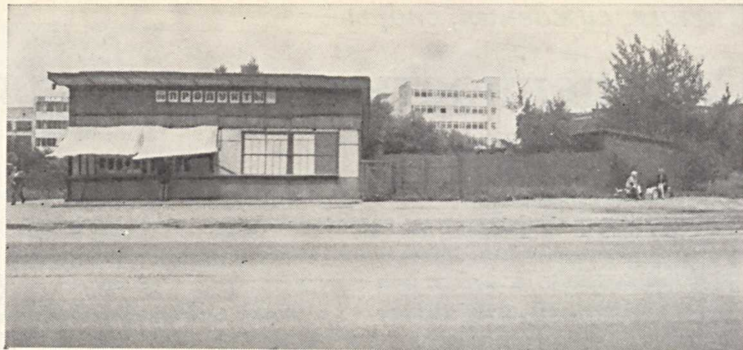
На этом пути возможно, а скорее необходимо, открытие еще неосвоенных пластов художественных ценностей: освоение «новых» объектов — водных пространств города, его крыш, его многочисленных временных сооружений; освоение новых смыслов — обыгрывание поэтики, этимологии названий улиц, первосмыслов таких понятий, например, как «остановка», «стена», «витрина»; переосмысление традиционных объектов — киосков, навесов, малых городских форм — в качестве городской скульптуры, например.

На этом же пути могут быть весьма плодотворными художнические подходы, рассматривающие фрагменты городской среды как поле для развертывания самых разнообразных эстетических принципов: город как среда пластических ценностей, развивающих визуальную культуру, эстетика среды, создающей атмосферу непосредственных контактов, живого общения; возвращение городской среде естественно-природных, крупномасштабных пластических ценностей либо поэтизация городской обыденности, городской хаотичности, эклектического разностилья. Подобные подходы сопряжены с представлениями о гармонии городской среды не как единообразного целого, решенного по единым законам, а как содружества разного, выразительного, характерного. Основой такого содружества является сочетание авторской художественной индивидуальности решений, свободной от стереотипных монументально-оформительских предпочтений, с точным ощущением ситуации жизни произведения, в значительной мере определяющей ценность его существования.

Задачи, о которых идет речь, во многом нетрадиционны для художника-монументалиста, выходят в значительной степени в область проектных, дизайнерских представлений, однако само наличие таких задач, их актуальность не наша выдумка, — это живая насущная реальность.

При этом было бы ошибкой считать, что раз задачи дизайнерские, то есть требующие проектного сознания, то и решать их должны дизайнеры. Опыт показывает, что благоустройство города — задача совместная, требующая участия тех и других. Задача во многом новая, не имеющая еще пока налаженных форм организации, с одной стороны, и подготовленности к ним художников — с другой.

Такая работа, помимо адекватного выражения собственно художнических мировоззренческих представлений, должна быть очень точно ориентирована на определенную функциональную, потребительскую ситуацию и так же точно учитывать конкретные пластические особенности естественной и архитектурной среды. Здесь не обойтись лишь учетом точек зрения на объект созерцания. Необходимо хорошо представлять себе тех, для кого работает художник, с их настроениями, ожиданиями среды деловой, легкомысленной, развлекающей или располагающей к созерцанию, сосредоточенности. Необходимо войти в ситуацию диалога с ними, стремиться лучше понять их надежды и мечты, убеждения и предрассудки, найти собственную четкую позицию, определить меру неназойливого вмешательства или степень подыгрывания их представлениями.





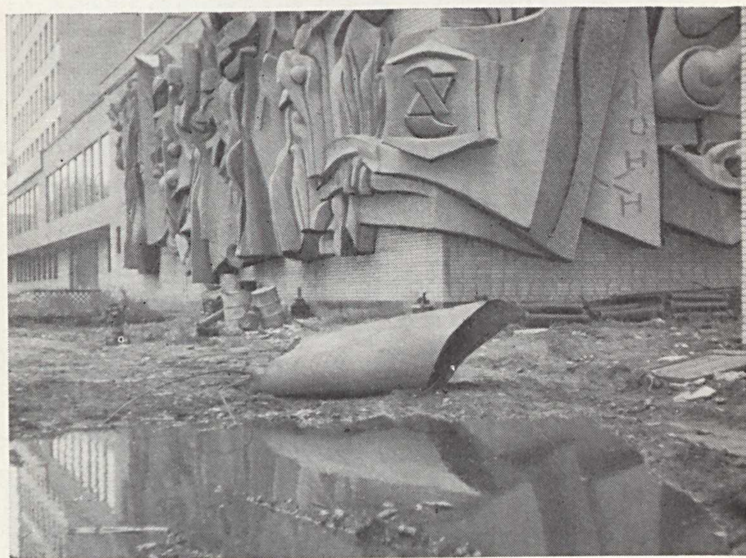


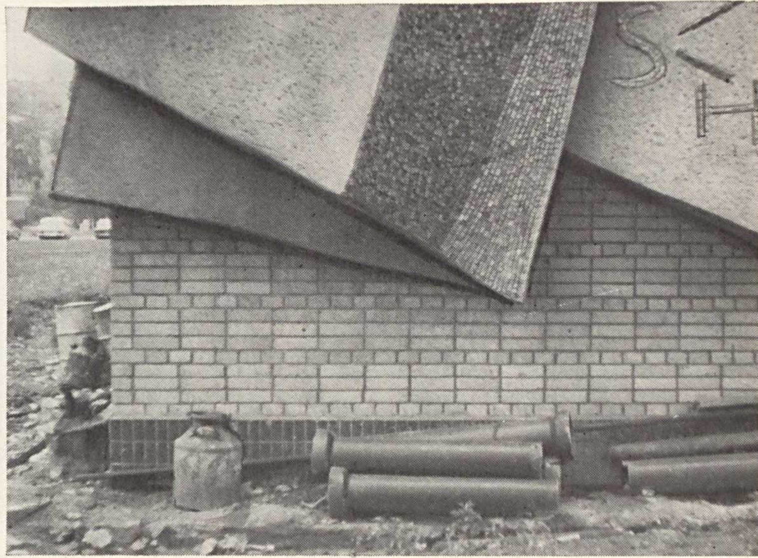
*

Итак, в сегодняшнем монументальном искусстве, на мой взгляд, важна не столько художественная самоценность, сколько ценность точного существования произведения в том контексте, который предопределяется как особенностями среды, так и человеческого поведения, его существования. Художник не обязательно должен стремиться к тому, чтобы его вещь могла бы привлекательно выглядеть, при случае, в музее, в выставочном зале. Не это нужно сегодня. Может быть вообще точнее было бы то, что мы называем «монументальным искусством», считать искусством визуальной организации предметно-пространственной среды, учитывая, что нынешние задачи требуют чаще всего не монументальных решений. Тогда, возможно, язык произведений, характер их образности, ритмика, масштаб могли бы освободиться от слишком характерной для произведений монументального искусства сверхсерьезности в пользу свойственных сегодняшним ощущениям острых сочетаний: структурных решений с элементами пластической немотивированности, легкости, спонтанности, шутки; изобретательности, умной организованности формы с некоторой грубоватостью, как бы «недоделанностью» реализации; интереса к простым первоосновным формам, ритмам, сочетаниям цвета, сопряженными с интригующей визуальностью, естественной многослойностью, неисчерпаемостью впечатлений. И если бы художник работающий над визуальной организацией среды, нашел в себе силы снизойти до решения таких низкооплачиваемых малостей, как забор или скамья, киоск или вывеска, то наверняка заслужил бы горячее признание тех, кто каждодневно пользуется этими «малостями», к тому же освободился, наверное, наконец, от ощущения внутренней неловкости, сформированной грузом необязательных монументальностей.









Данная работа представляет, на мой взгляд, быть может, не самый наглядный, но весьма типичный пример характерного для сегодняшнего этапа развития монументального творчества.
Не лишенная оригинальности художественного замысла, она и в исполнении не уступает профессиональному уровню, отличающему многие известные образцы такого рода. Рельеф обладает пластическими достоинствами, привлекает тщательность прорисовки силуэта, тонкость отношений цвета бетона и смальтовых вставок, интересно использованы фактурные сочетания материалов.
Озабоченность авторов качественным строем работы очевидна, однако, для зрителей произведение не существует вне окружения, а оно производит удручающее впечатление. Цоколь из керамической плитки, прожектора на крыше, окна рядом с рельефными формами, слежавшийся строительный мусор, равно как и находящиеся поблизости и не осмысленные художественно объекты «малой архитектуры», в значительной степени





снижают впечатление от монументального произведения.
В свою очередь, присутствие столь мощного пластического акцента в ситуации, не располагающей самыми элементарными формами благоустройства, оказывает эффект обратный желаемому. Невнимание к реальности контекста оборачивается в конечном итоге серьезными просчетами, ставящими под сомнение необходимость затраченных здесь усилий.

Керамические пейзажи

Мира Даен

В конце прошлого года в Вологодской картинной галерее была открыта выставка череповецких художников: керамиста Ларины Чистяковой и живописца Евгения Соколова, явившаяся заметным событием в жизни города. Оба художника известны не только своими станковыми работами. В городах области ими (совместно с архитектором Е. Марининым) оформлен ряд общественных интерьеров: заводские столовые, вестибюль и буфет Дома культуры в поселке Шексна, демонстрационный зал, Дом быта и каминный зал гостиницы «Люкс» в Череповце.

Монументальные проекты этих художников заслуживают специального рассмотрения; в настоящей статье остановимся лишь на творчестве Ларины Чистяковой в области декоративной керамической пластики.

Чистякова родом из Вологды. В 1971 году она окончила Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной.

Настойчиво овладевая профессиональными знаниями, секретами технологии керамического ремесла, Чистякова всегда оставалась сама собой, со своим, непохожим ни на кого творческим лицом. С юношеских лет, еще до поступления в училище, работая методистом вологодского Дома народного творчества, она исколесила почти всю Вологодскую область, изучая фольклор, народное искусство — вышивки, ткачество, особенно ее внимание привлекали изделия гончарных промыслов. Эта народная основа во многом определила ее мироощущение, вкус. Однако художница не пошла по пути ложной стилизации. Ее внутренний мир богат от природы, она ищет образных воплощений вечных человеческих тем: семья, первая любовь, материнство, внутренний диалог гончара и его созданий, художника и его модели. Иногда это веселый непринужденный разговор подруг («Телефон»), радостная игра молодой матери и младенца, порой — серьезный и многозначительный диалог («Двое»).

Керамические пласты, созданные еще в институте и показанные теперь на персональной выставке, заслуживают внимания с точки зрения органического единства содержания, формы, функции и материала. Но все подчиняет себе человечески одухотворенная тема — и меру объема и плоскости, и сложную игру разнообразных оттенков глазури, достигаемых методом «восстановительного обжига», наконец, саму лепку.

Вместе с тем эти пласты в высоком смысле декоративны; пластическая весомость, архитектоническая построенность обогащается сложной игрой цветных глазурей, в которые введены соли и металлические окислы. Богатая игра оттенков на поверхности керамики от серебристых, коричневато-золотых до густо-пурпуровых, цвета «бычьей крови» создает впечатление драгоценной живописи.

На выставке была представлена и функциональная керамика, идущая в русле народного творчества — подсвечники, кашпо, настенные изразцы. Скульптурная лепка в ней всегда подчеркивает назначе-



Вологда.
Терракота. 1978



Гончар.
Глина, соли,
смальта. 1972

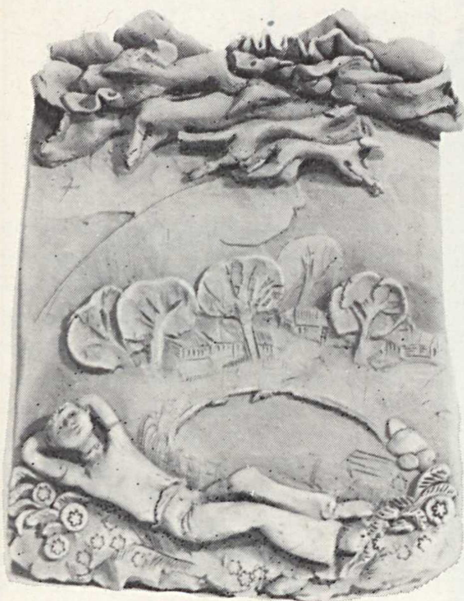


Разговор.
Шамот, глазурь.
1972

ние предмета, хотя имеет самостоятельную художественную ценность.

Все вещи Чистяковой отличает серьезное композиционное мастерство. Уже в беглом, импровизированном наброске она безошибочно схватывает движение, раскрывающее пластический замысел произведения. Отсюда кажущаяся легкость его воплощения в материале, артистизм и лаконизм выражения, тонкий ритм. Это то игровое начало с его бесконечным многообразием пластических вариаций, которое свойственно подлинно народному искусству.

Особый интерес представляют пластические произведения Чистяковой 1976—



Детство.
Терракота. 1977



На росстани.
Глина, соли,
смальта. 1977—1978

1978 годов — это не совсем обычные для керамики жанровые рельефы. Они знаменуют новый этап в творчестве художницы, связанный с поиском сложных пространственно-ассоциативных решений, которые, с одной стороны, приближают такую керамику к станковым видам искусства, с другой, — выявляют в самом материале неожиданные для него возможности. Чистякова здесь прибегает к красной неглазурованной гончарной глине, которая своим теплым цветом, фактурой, вязкостью помогает выявить многоплановость пространственных отношений в керамике.

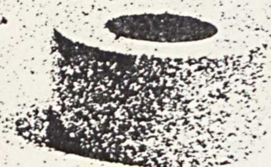
Характерная работа такого типа «Детство» — керамический пласт асимметричной формы. Вздыбленное рельефное изображение лежащего на траве мальчика, мечтательно смотрящего в небо, еще более выпуклая, приближающаяся к горельефу лепка облаков с завихренными формами сочетается с мягко намеченным, почти контурным пейзажем. Этот пейзаж помещен в самом центре композиции, но он уплывает на «второй план» и звучит как лирический аккомпанемент главному герою. Формы пейзажа намечены легким прикосновением пальцев к глине, кое-где процарапыванием окон и крыш деревенских домов, веток деревьев, в то время как фигура мальчика и облака вылеплены энергично, уже в другом, более конкретном измерении. Таким образом, создается многоплановая, пространственная композиция в рельефе.

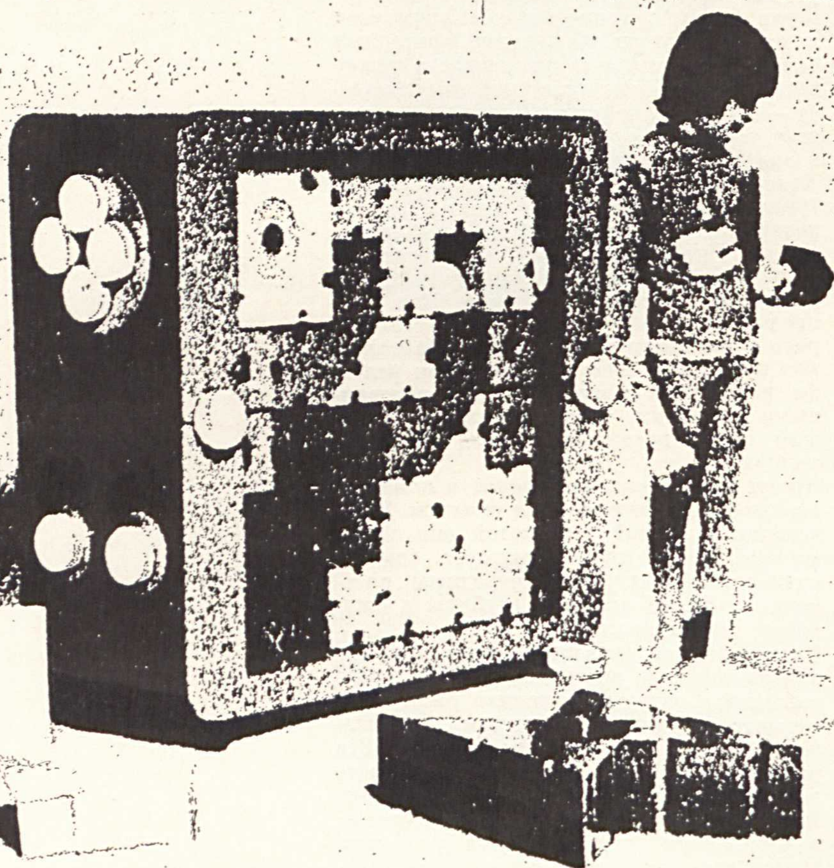
В работе «Вологда» автора увлекает задача создания чисто пейзажного образа в керамическом рельефе. Он построен по принципу «картины» с реальной перспективой, замкнутой пространством уходящей в глубину реки. Вокруг реки группируются памятники старины, современные корпуса зданий, дымящиеся трубы, облака в небе. Весь мягко вылепленный рельеф построен на тончайшей нюансировке формы, которая нигде не переходит в иллюзию и не разрушает природных основ материала, его специфики и условности. Сложнейшую для керамиста задачу — передачу пейзажа Чистякова решает в терракоте с удивительной смелостью и профессионализмом.

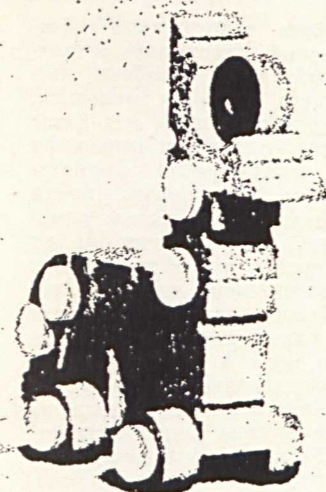
Художницу увлекают не только декоративные, но и социальные мотивы, психологические контрасты человеческих отношений. Так, в композиции «На росстани» сопоставлены сельские старожилы и современная городская дачница. Как и в предыдущих работах, едва ли не главную роль в композиции играет пространственная передача в плоском контурном рельефе пейзажа с покосившимися деревянными домиками, один из которых, стоящий слева, расщеплен словно от удара молнии.

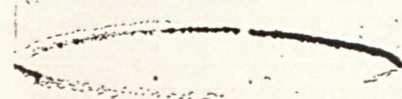
Чистякова неожиданно вводит в композицию цветные сине-зеленые смальты. В сочетании с теплой терракотой они создают подобие цветового контраста, «выталкивающего» фигуры на переднюю плоскость, создавая иллюзию глубины и ощущение живописности.

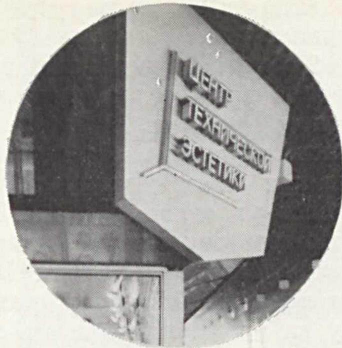
Чистяковой не свойствен узкий профиль художественной деятельности. Она много работает с натуры, постоянно рисует, занимается ручным ткачеством, аппликацией, мечтает заняться живописью. Эта универсальность помогает ей создавать вещи высокого профессионального уровня. Именно в профессиональном мастерстве, в стремлении открыть в уже укоренившемся виде искусства что-то новое, свое, в эмоциональной насыщенности и непосредственности чувства — оригинальность творческого дарования этого художника.











Отчет и размышления

Проблемный семинар по теории дизайна

Селим Хан-Магомедов

Сейчас, когда практически вся научная работа стала плановой, а сжатые сроки и узкие вопросы не всегда оставляют время для размышлений на более широкие темы, очень важно использовать такие формы научного общения, которые помогают преодолевать некоторые отрицательные стороны жесткой организации и узкой специализации в сфере науки. Сложившаяся в науке ситуация заставляет уделять значительное внимание поискам научных и организационных форм интенсификации исследований, которые бы облегчили и ускорили контакты со специалистами смежных областей, способствовали продуктивности обсуждения неразработанных проблем, помогали росту научной квалификации и специализации кадров. В значительной степени поэтому в последние годы так много внимания уделяется проблеме научных коммуникаций, их структуре и формам. Широкое распространение получили различного рода проблемные семинары — ежегодные, ежемесячные, еженедельные. Научный семинар с относительно постоянным составом участников оказывается в ряде случаев предпочтительнее разовых научных конференций. Об одном из опытов организации научного общения — в сфере теории дизайна и пойдет дальше речь.

Развитие дизайна в нашей стране вступает в новый этап. Дизайн внедрился в производство, создана система художественно-конструкторских, учебных и научных учреждений, освоен, в основном, зарубежный опыт, повысился уровень работы дизайнеров, практика все больше получает дипломированных специалистов. Много сделано в области решения организационно-практических задач. В то же время внедрение дизайна в самые различные области промышленности и сферы жизни приводит к необходимости уточнения задач теории, становится все более заметным отставание в разработке научно-теоретических проблем.



Было бы несправедливо говорить, что в сфере дизайна вообще не разрабатывались общетеоретические проблемы или что это делалось на недостаточном научном уровне. Уже в 60-е годы такие проблемы разрабатывались, были предложены оригинальные теоретические концепции, сделаны интересные работы. Как известно, в 60-е годы в центре внимания теоретиков оказались те области знания, которые тогда только входили в сферу науки или до этого мало у нас разрабатывались — социология, теория информации, проблемы методологии и т. д. Эти интенсивно разрабатывавшиеся проблемы и дисциплины привлекли тогда много талантливой молодежи. Получилось так, что едва ли не главным полем реализации этих свежих исследовательских ресурсов стал дизайн — тоже новая тогда сфера науки и практики, где еще не было сложившихся традиций и кадров научных работников, а, следовательно, и предубеждений к новым подходам и методам исследования. Немаловажным благоприятствующим фактором было и то, что дизайн, как сложная сфера деятельности, тесно связанная со многими областями знания, сама способствовала включению в себя новых отраслей знания. Но по сути дела разрабатывалась тогда не столько теория дизайна, сколько на материале дизайна решались сложные общетеоретические и общеметодологические проблемы сферы деятельности более широкой, чем собственно дизайн. Нередко в интересах исследования авторы излишне расширяли и границы дизайна, подчас и не замечая этого.

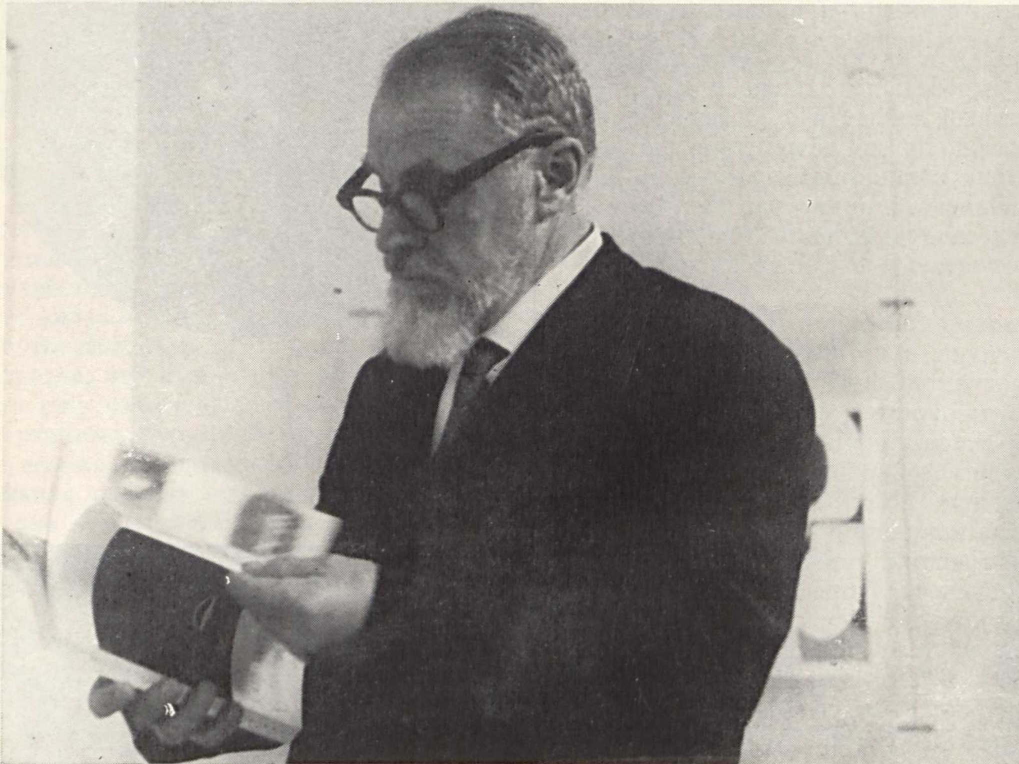
Тем не менее на этом первом этапе развития дизайну явно повезло — через него прошла, пусть часто и мимоходом, группа талантливых теоретиков, социологов и методологов. Их деятельность придала дизайну известную теоретическую респектабельность, подняла обсуждение целого ряда проблем на высокий научный уровень.

Жизнь требовала быстрой отдачи результатов научных исследований в практику. Поэтому в конце 60-х— начале 70-х годов научные исследования в сфере дизайна все больше сосредоточивались на разработке прикладных проблем и на результативных стадиях (составления методик, рекомендаций, норм, стандартов и т. д.). Следует признать, что в ходе интенсивной разработки результативных уровней и организационных практических задач были достигнуты значительные результаты. Однако, по мере того, как исчерпывались созданные на предыдущем этапе общетеоретические заделы, все больше обнаруживался отрыв результативной стадии научных разработок от фундаментальных общетеоретических исследований. Стала очевидной необходимость восстановить нормальное соотношение общетеоретических, прикладных и нормативно-методических разработок.

Заявило о себе и то обстоятельство, что дизайн как многосоставная сфера

Научное наследие А. А. Федорова-Давыдова

Григорий Стернин



Представляется очень интересным и существенным время от времени оглядывать научное наследие ученых, определявших в предшествующие десятилетия пути развития советского искусствознания и критики. Значение таких экскурсов совсем не сводится только к тому, чтобы еще раз принести дань уважения и признательности старшему поколению специалистов, формировавших нашу искусствоведческую школу, хотя и эта цель имеет достаточно серьезный человеческий и общественный смысл. Подобные размышления о недавнем прошлом могут иметь прямое касательство к сегодняшним проблемам науки, к осознанию современных процессов развития нашей искусствоведческой мысли. Обращение к научному наследию Алексея Александровича Федорова-Давыдова лишний раз подтверждает это.

*

Что касается 1960-х годов, то в этот период место и значение работ А. А. Федорова-Давыдова в научном сознании специалистов и студенческой молодежи определялось по-своему довольно просто. Параллельно со слушанием лекций профессора, продолжавшихся, как известно, до середины этого десятилетия, происходило «открытие» «раннего» Федорова-Давыдова, его критических статей 20-х годов, его книги «Русское искусство промышленного капитализма». Напомню, что это было время, когда исследователи современного художественного процесса очень старались выйти на стилеобразующие или же, в крайнем случае, на формообразующие проблемы пластических искусств. С этим были во многом связаны и историко-художественные интересы той поры. В истории отечественной культуры внимание часто сосредоточивалось на переломных, «рубежных» моментах, на изучении механизма тех решительных перемен, которые происходили в пластическом мышлении художников на разных этапах развития русского и советского искусства. Разумеется, было бы грубым упрощением существа дела видеть в этих научных устремлениях, в том числе в повышенном интересе к ранним работам А. А. Федорова-Давыдова и его ровесников, лишь некую проснувшуюся страсть к формальной стороне искусства. За обращением к советскому искусствознанию 20-х годов, равно как и к самому искусству того времени, стояла серьезная социально-этическая программа. С этой программой были связаны и некоторые конкретные научные и критические пристрастия, которые вызвали в 1960-е годы актуализацию творческих исканий нашей ранней художественной мысли.

Среди причин, побудивших наших специалистов в предшествующее десятилетие вновь обратиться к старым статьям и книгам Федорова-Давыдова, равно как и к современным им работам некоторых других авторов, назовем, к примеру, уже отмечавшийся историками культуры вновь возросший интерес к проблеме социологизации предметно-пространственной среды, к проблеме, осознававшейся и в своем непосредственном, «жизнестроительном» аспекте и на уровне концептуальной характеристики стилеобразующих факторов искусства. С этой точки зрения и та непреложная закономерность смены различных стилевых категорий, на которой настаивал молодой Федоров-Давыдов, и его подчеркнутый интерес к проблемам «производственного искусства» без труда выстраивались в единую систему методологических принципов, импонировавших своей ориентацией на выявление наиболее динамичных, подвижных компонентов в структуре художественного мышления.

В 1970-е годы происходит, как известно, существенная переакцентировка исследовательских устремлений и методологических идей. Вряд ли, например, десять-пятнадцать лет тому назад кто-нибудь мог себе представить, что, изучая некоторые явления русского «авангарда» 1900-х—1910-х годов, исследователи станут искать его истоки в русской живописи первой трети прошлого столетия, в самом типе художественного мышления той поры. Между тем в ряде случаев специалисты сейчас заняты именно такими поисками, и это, на мой взгляд, открывает новые интересные возможности в познании русской художественной культуры. Иными словами, теперь значительно усиливается внимание к выявлению устойчивых художественных моделей, свойственных той или иной национальной культуре или же большим историческим этапам мирового искусства в целом.

Здесь совершенно не место подробно говорить о современной ситуации в нашей искусствоведческой науке и о причинах ее породивших. Думаю, что в ней сейчас обнаруживаются и очень перспективные направления исследовательской мысли и вре́менные, преходящие увлечения. Важно лишь отметить, что появляющиеся в последние годы наиболее интересные работы направлены на более сложное и глубокое раскрытие самой сути художественного процесса, на более многогранную характеристику взаимосвязей между искусством и обществом, между творческим открытием и духовной традицией.

Каким же образом в этот современный круг научных исканий советского искусствознания «вписывается» научное наследие А. А. Федорова-Давыдова? В общей форме ответить на вопрос, по-видимому, совсем просто, указав хотя бы на то, что научный потенциал творческих идей любого крупного ученого продолжает действовать в будущем и за пределами сферы конкретных проблем, интересовавших исследователя. Но, думаю, в данном случае есть все основания подобным ответом не ограничиваться, хотя определенные сложности в его детализации существуют. Имею в виду то обстоятельство, что, опять же в противоположность предшествующему десятилетию, когда научная преемственность усиливалась тем, что я бы назвал преемственностью цеховой, 1970-е годы начинаются усиленным интересом к другой области гуманитарных наук — к литературоведению и лингвистике. И дело совсем не только в том, что искусствоведческий аналитический аппарат быстро заполняется совершенно новыми понятиями и терминами, имеющими сильную склонность, особенно в руках не очень опытных специалистов, складываться в автономную и самовоспроизводящуюся систему. Главное заключалось в другом — в том, что быстро входившие в нашу науку новые научные идеи часто имели своим происхождением не пластические искусства, а литературу, ее специфические свойства, закономерности ее развития.

Тем не менее, повторяю, у нас есть достаточно оснований для размышлений о месте научного наследия А. А. Федорова-Давыдова в нашем современном искусствознании в смысле вполне конкретной связи искусствоведческих задач. Это станет очевидным, если обратить внимание

не столько на ранние труды Федорова-Давыдова, сколько на то, что было сделано им в последующие десятилетия. Точнее даже сказать по-другому: речь должна идти в данном случае о несколько ином слое научных и, хочется обязательно добавить, духовных интересов Федорова-Давыдова, который ощущался и в первых его работах, но стал гораздо более явным в его творческих исканиях позднего времени.

Основные, капитальные работы А. А. Федорова-Давыдова, относящиеся к последним двум десятилетиям жизни ученого, посвящены, как хорошо известно, истории русской пейзажной живописи XVIII — начала XX века, и для тех, кто знает Федорова-Давыдова только по его книгам, может создаться представление о нем как об исследователе, все главные научные помыслы которого были в это время ограничены изучением русского пейзажа. Бесспорно, проблемы развития русской пейзажной картины от Семена Щедрина до Крымова привлекали к себе самое пристальное внимание профессора и его многие идеи в этой области обрели в нашей науке статус «классических». Но столь же бесспорно и другое — основное направление творческой мысли ученого было ориентировано на тот уровень истории русского искусства, истории русской художественной культуры, который находился над проблематикой развития отдельных жанров, их типологии. Конечно, между этими двумя свойствами научной деятельности А. А. Федорова-Давыдова — так сказать, «внешним» и «внутренним» — в принципе нет никакого противоречия, хотя один вопрос здесь неизбежно возникает. Почему исследователь, всегда стремившийся установить основные, ведущие закономерности русского искусства, проникнуть в глубины его духовного смысла, занялся именно пейзажем — жанром, который отнюдь не был тем магистральным путем, на котором русская художественная культура выявляла свои главные духовные потенции, свое главное жизненное предназначение, свою главную общественную роль?

Один из ответов на этот вопрос дать сравнительно просто, тем более, что частично его можно найти в некоторых замечаниях самого Федорова-Давыдова. Дело касается того, что эволюция пейзажного образа представляла, так сказать, в «чистом» виде стилевое развитие живописи, развитие пространственно-предметной изобразительной системы. Именно этот аспект пейзажной картины очень занимал ученого еще в его ранних работах, связываясь с еще одной стороной его научных представлений той поры — с понятием о «пейзажизации» живописи на исходе XIX века как об идеологическом процессе развития художественного мышления.

Но пейзажный образ представляет исследователю большие возможности не только для стилевой характеристики живописи. Точнее других жанров поддающийся «расслаиванию» на воспроизводимые реалии, с одной стороны, и на целевую установку художника — с другой, пейзаж открывает кратчайший путь к семантической интерпретации картины, и надо сказать, эта возможность становилась, на мой взгляд, для Федорова-Давыдова, чем дальше, тем существеннее в его исследованиях русской пейзажной школы. Правда, насколько мне известно, ученый никогда не старался возвести этот семантический анализ в какой-то особый методологический принцип. Но стоит, например, обратиться к его фундаментальной монографии о Левитане или же к его некоторым поздним наблюдениям над изображением природы у Врубеля, чтобы понять глубокий и вместе с тем очень личный интерес исследователя к выявлению скрытой семантики образа, семантики, вобравшей в себя социальные и философско-нравственные представления эпохи. В этом я вижу второй ответ на поставленный выше вопрос.

В связи с этим хочется обратить внимание еще на одно очень важное свойство научных устремлений А. А. Федорова-Давыдова. В истории нового русского искусства профессора, судя по его лекциям, сильнее других привлекали три периода, три историко-культурных феномена, которые он расценивал как узловые в истории русских пластических искусств. Во-первых, это — архитектура русского классицизма и, в особенности, ампира, во-вторых, это — передвижники, в-третьих — это московская школа живописи рубежа 1900-х и 1910-х годов или, попросту говоря, «Бубновый валет». Все эти три явления были органически связаны с историей развития духовной культуры России. Они не только выражали в исторической последовательности разные этапы в художественном развитии страны. Они представляли собою три разных варианта социальной детерминированности художественного мышления, три разных способа воплощения в искусстве общественного самочувствия и общественного самосознания художника. В этом смысле, взятые вместе, они образуют достаточно многомерную национальную модель пластических искусств нового времени.

Отмечая эти научные наклонности А. А. Федорова-Давыдова, я, разумеется, вовсе не хочу этим сказать, что все остальные эпохи и явления русского искусства ученый считал недостаточно характерными для национальных путей развития русской художественной культуры. Читатели его книг могут, например, без труда убедиться в том, каким Федоров-Давыдов был большим знатоком и ценителем русской живописи XVIII века, а слушатели его лекций могут к этому добавить, скажем, его блистательные характеристики национальной сущности архитектуры петровского времени или растреллиевского барокко. Речь идет лишь именно о составных частях некоей обобщающей модели, «работающей» и на выяснение внутренних качеств русского искусства, и на понимание нашего отношения к нему как к художественному наследию.

Как раз здесь в научных идеях А. А. Федорова-Давыдова и вырисовывалась чрезвычайно отчетливо та проблематика, которая в 1970-е годы превратилась в специальную и, быть может, даже слишком очерченную сферу научных интересов нашего искусствознания. Разумею очень распространенное сейчас среди наших специалистов стремление, исследуя художественный процесс, выйти на уровень культурологического анализа, определить сам тип художественного мышления, раскрыть содержание художественной культуры как исторической целостности.

Не буду касаться тех сторон этих теперешних научных интересов, в которых современные исследователи пошли дальше того, на чем остановилось предшествующее поколение ученых. Такие области существуют, и это вполне естественный, закономерный результат поступательного хода нашей науки. Но есть в этой сфере искусствознания и такие задачи, в решении которых уроки А. А. Федорова-Давыдова остаются для нас примером и указанием на еще не достигнутые рубежи.

В поисках синтезирующей основы тех или иных исторических этапов развития русской художественной культуры мы в последнее время довольно часто пробуем заниматься с разным успехом параллельной характеристикой и сопоставлением различных видов творческой деятельности. Основная сложность, возникающая в этом случае, заключается в том, чтобы в исследовании этого «горизонтального» среза культуры не утратить чувство исторической динамики художественного процесса или, говоря ученым языком, чтобы сочетать синхронный и диахронный подходы в изучении материала. Одна из причин наблюдающегося сейчас увлечения иконологическим методом заключается, по-видимому, как раз в том, что он помогает исследователю в его практической работе преодолеть это внутреннее противоречие.

А. А. Федоров-Давыдов, насколько мне известно, никогда не увлекался иконологией и в принципе его методология была антиподом аналитическим устремлениям иконологов. Отмечаю это совсем не в осуждение иконологии, а просто в порядке констатации факта. Стремление ученого реконструировать художественное сознание эпохи, а оно всегда было главной и конечной целью научного анализа, шло по существенно иному пути. Путь этот, в отличие от иконологии, основывался на том, что я бы назвал абсолютным доверием к пластическому содержанию образа, на желании и умении увидеть именно в нем основу миросозидающей системы искусства. Уйдя от свойственного некоторым ранним его работам установления несколько прямолинейных связей между пространственно-предметной концепцией живописи и ее художественным смыслом, ученый всегда вместе с тем продолжал видеть в пластической структуре здания, картины, статуи отправной момент в своих суждениях об искусстве. И тот возраставший с годами у исследователя интерес к скрытой семантике, о котором шла речь выше, никогда не выглядел желанием выявить некую литературную начинку, существующую вне зависимости от изобразительных принципов создания художественного произведения. Интерпретируя тот или иной изобразительный мотив, профессор мог погружать его в мир сложнейших литературных ассоциаций, но делал он это лишь после того, как точно определял прямую содержательно-пластическую функцию этого мотива.

Духовный мир русского искусства, его поэтика — вот, повторю, главный предмет научных и педагогических занятий А. А. Федорова-Давыдова. Упомянутая выше «рабочая» модель обозначала существеннейшие координаты того пространства, в котором развивался сложный процесс художественного осознания исторических судеб России, процесс самоопределения личности в социальной борьбе и глубоких нравственных коллизиях эпохи. Усиленно стремясь сейчас постигнуть основные характеристики этого пространства, его главные силовые линии, его способы сопряжения с иными сферами русской художественной культуры, мы имеем, таким образом, возможность опереться на очень важные научные заветы А. А. Федорова-Давыдова.

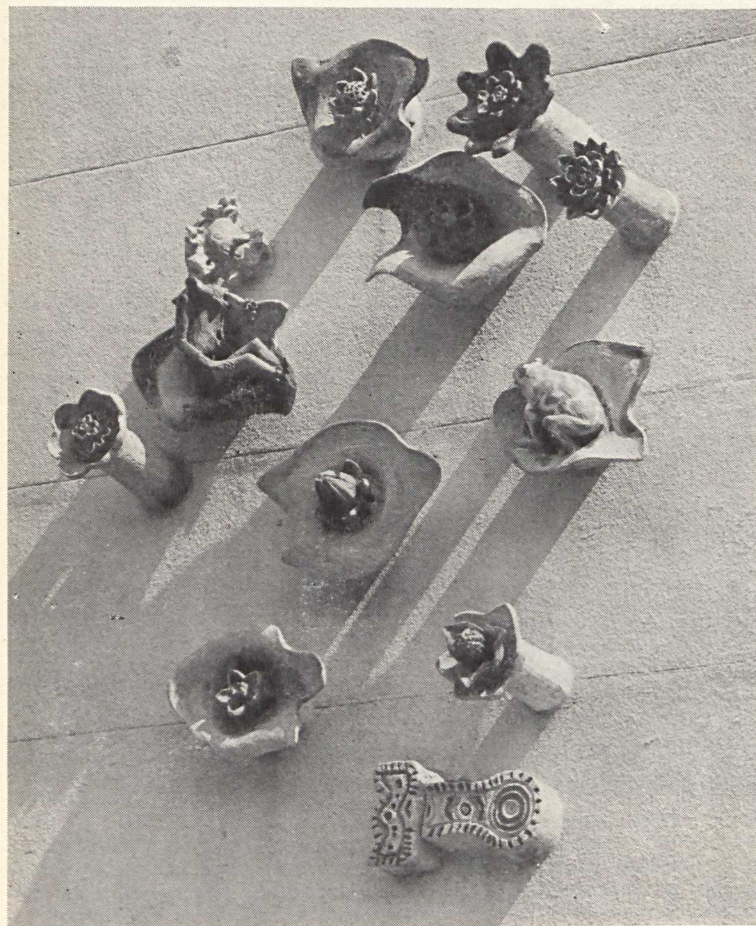
И, наконец, последнее.

Университетский курс Федорова-Давыдова был всегда ориентирован на выяснение главного вопроса: что такое русское искусство как историко-культурный феномен? В понятии «Русское искусство» можно, как известно, делать упор на слове «русское», а можно и на слове «искусство». В зависимости от этого могут меняться некоторые акценты в самом содержании этого понятия, в выборе основных исследовательских ракурсов. Для А. А. Федорова-Давыдова обе составные части этой формулы имели обычно одинаково важное значение. Если же временами между этими частями и устанавливалась какая-то смысловая иерархия, то она ни в коем случае не становилась определяющим методологическим принципом подхода к художественному материалу. В характеристике Левицкого и Кипренского, Александра Иванова и Брюллова, Репина и Врубеля профессору было одинаково важно показать, и то, что во всех случаях дело касается настоящего искусства, и то, что речь идет об искусстве именно русском.

Об одном моменте в связи с этим хочется сказать особо. У слушателя лекций Федорова-Давыдова возникало представление об истории русского искусства не только как специальности, но и как о профессии. Никак нельзя закрывать глаза на то, что это представление по существу своему внутренне противоречиво. Помимо воли ученого из него могли делаться, и порою, действительно, делались, выводы, приводившие к уязвимости научных позиций. Это, прежде всего, — некоторое сужение научного кругозора, нарушение взгляда на мировой художественный процесс как на целостную систему, части которой находятся в сложном и постоянно меняющемся соподчинении друг с другом. Несомненно, однако, и то очень важное и ценное, что содержалось в таком отношении к своему делу, к своей миссии. Речь идет о воспитании такой исследовательской психологии, такого научного подхода к материалу, когда исследователь смотрит на него не со стороны, а как бы изнутри, ощущая себя нэ только экспериментатором, но и, если позволительно так выразиться, продуктом той художественной культуры, тех духовных ценностей, которые он изучает.

Скульптура на детской площадке

Николай Андрущенко



Л. Муравьева
Цветы. Керамика.

**В Международный год ребенка все, что делается для детей, естественно вызывает к себе повышенный интерес.
Сегодня мы публикуем статью о работе киевских художников над оформлением детских площадок.
В дальнейшем редакция предполагает продолжить разговор на эту тему.**

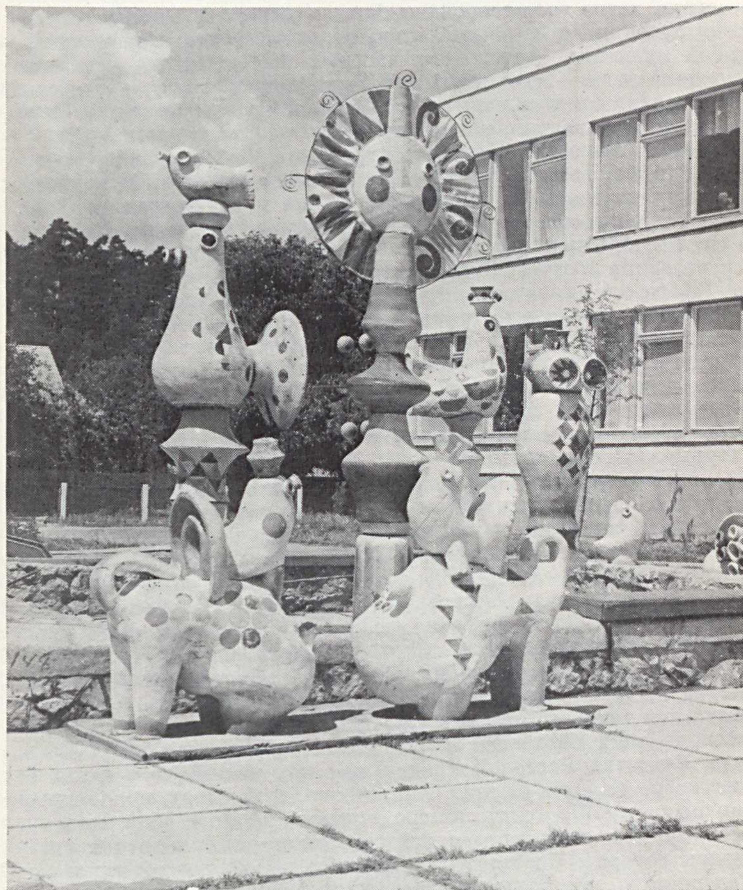
Распространеные упреки в адрес архитекторов, не сумевших собственными средствами обеспечить красоту новой застройки, и в адрес художников, робко осваивающих предметный мир человека, в общем справедливы. Некорректное перенесение методов техники в область архитектурной деятельности закончилось парадоксальной метаморфозой: высшее достижение инженерной мысли — стандарт в художественной сфере архитектурного творчества обернулся примитивным шаблоном.
Типизация, возведенная в принцип, перекочевала и на благоустройство территории, заполнив однообразием всю окружающую среду. Даже оборудование детских площадок подверглось строгой регламентации.
Несложные приспособления для игр и неказистые теневые навесы, воскрешающие в памяти образы ушедших в прошлое старых сараев, скорее свидетельствуют о гипертрофированном рационализме мышления утверждающих инстанций, чем о полете авторской фантазии.
В создавшихся условиях, когда оценка эстетических достоинств вновь созданной архитектурно-художественной среды оказалась вполне однозначной, необходимость перемен стала очевидной. И они уже начались. Причем сейчас радуют любые удачные находки в этой области.
В настоящее время обозначилось целое направление художественного оформления детских площадок в виде «сказочных городов». Художники стали выполнять функциональные элементы (качели, горки, грибки, навесы и др.) как «игровую скульптуру», придавая им стилизованную форму различных зверей, животных, а также машин, кораблей, ракет и т. п. Сказочное окружение, атмосфера игры составляют секрет популярности таких композиций. Сделан первый шаг, и он принес плоды: «игрушечные города» нравятся детям.
На Украине одна из наиболее интересных игровых площадок такого типа создана на территории детского комбината «Чебурашка» в Евпатории, где архитектор Ю. Савченко соорудил для детей фантастический замок в океане, который охраняют киты и морские чудовища.
Однако уже сейчас настораживает легкость, с какой стали распространяться эти оформительские приемы: «сказочные города» растут как грибы. Бесконечная эксплуатация одного и того же сказочного приема, многократные заимствования и подражания, как правило, приводят к девальвации результатов художественного творчества.
По-новому подошли к оформлению детских площадок жилого массива «Виноградарь» в Киеве архитектор Э. Бильский совместно с художниками А. Миловзоровым, Л. Муравьевой и В. Шатух. Прежде всего было предложено изменить экспозицию произведений искусства, предназначенных для украшения детских садов, приблизить их к детям, дать возможность дотошным маленьким зрителям удовлетворить свою природную любознательность не только с помощью глаз, но и рук. Художники «сняли» с фасадов традиционные плоские изображения, придали им трехмерность и превратили в объемные скульптурные композиции. Авторы избежали прямого повторения «игровой скульптуры», предложенной в свое время М. Нильсоном. В киевском варианте художественное начало явно доминирует над игровым аттракционом. Это прежде всего произведения искусства, а потом уже приспособления для лазания и катания, а не наоборот, как у шведского скульптора.
Если в «сказочных городах» новаторство проявилось в расширении художественного материала за счет включения в него игрового оборудования детских площадок, то здесь новый подход заключается в пересмотре самого художественного оформления детских садов.
Эксперимент удался. Работа художников вызвала живой интерес общественности. Возникшие споры лишний раз свидетельствуют о творческом отношении авторов к своему делу. В чем основная причина успеха скульптурных иллюстраций к сказкам, выполненным на детских площадках жилого массива «Виноградарь»? Произведения отличаются значительными художественными достоинствами, и эта их внутренняя самоценность предопределила

В. Шатух
Белоснежка и
семь гномов.
Чеканка по меди.



образе цветка на стене можно усмотреть намек на несоответствие, своеобразную перевернутость наших представлений о красоте, которую повсеместно демонстрируют результаты современного строительства. Аллегорический смысл композиции рассчитан не только на восприятие ребенка, но и взрослых, творящих красоту современной действительности.
Подводя итог, можно задать вопрос: а что дальше? Каковы перспективы на будущее? По всей вероятности уже назрела необходимость пересмотра нашего отношения к художественному оформлению детских площадок, и шире — архитектурному решению самих детских садов.
Они могут и должны стать своего рода композиционными акцентами, превратиться в уникальные объекты, придающие своей яркой индивидуальностью неповторимое звучание окружающей жилой застройке.

А. Миловзоров
Куриная семья.
Керамика.





Ю. Савченко
Сказочный замок.

положительную оценку не только самих композиций, но и архитектурного окружения, которое как бы подсветилось чужой красотой, вызвав целый поток лестных для художников замечаний по поводу благотворного значения синтеза архитектуры с другими видами искусств. Выполненные в индивидуальной художественной манере скульптурные композиции придали неповторимость и своеобразие окружающей среде, оказали существенное влияние на восприятие всего пространства микрорайона. По сути дела художественные произведения превратили детские площадки в своеобразный музей под открытым небом.
В. Шатух в технике чеканки по меди сделала объемные иллюстрации к любимым детским сказкам «Чебурашка» и «Белоснежка и семь гномов». Встреча со скульптурными изображениями сказочных героев, получивших широкую популярность через кино- и телеэкраны, вызывает радостную улыбку у малышей и взрослых. Выигрышная тема, мягкий юмор и теплота образной характеристики персонажей обеспечили успех художественным произведениям.
А. Миловзоров изготовил из керамики пространственную скульптурную группу под названием «Куриная семья». Произведение выдержано в духе народных традиций декоративно-прикладного искусства. Броская и сочная стилизация проделана с большой выдумкой и изобретательностью. Многократное увеличение размеров обычной глиняной свистульки принесло неожиданный результат — получилась оригинальная и выразительная скульптурная композиция.
Л. Муравьева создала большие пластические композиции из керамики на тему «Сказка» и «Фауна океана». Выход за рамки конкретной изобразительности, выраженной в условной трактовке декоративных форм, предполагает ассоциативное восприятие художественного произведения. Образно-поэтическое начало, заложенное в скульптуре, будит фантазию и воображение маленьких зрителей.
Здесь же на боковых торцах здания художница разместила не совсем обычные декоративные вставки, которые вначале вызывают недоумение — это два небольших керамических цветка, посаженные на вертикальные плоскости стен. Непривычная, на первый взгляд даже нелепая, композиция при более внимательном рассмотрении оказывается наделенной глубоким смыслом. Прежде всего автор хотела «детскими глазами» взглянуть на окружающий мир, напомнить, что фантазия способна самым будничным вещам придать сказочную окраску. Исходя из этой системы отсчета вполне правомерны волшебные цветы, растущие на вертикальных железобетонных панелях. В то же время в

«Постсовременная архитектура» — минусы и плюсы

Александр Рябушин,
Владимир Хайт



Взрыв жилых домов квартала Прюит-Айгоу (архитектор М. Ямасаки, 1952—1956 гг.) в г. Сент-Луисе 15 июля 1972 г.

15 июля 1972 года в 3 часа 32 минуты пополудни в американском городе Сент-Луисе были взорваны корпуса жилого комплекса Прюит-Айгоу, построенного в соответствии с принципами «современного движения» в архитектуре. Заселенные беднотой, они превратились в рассадник преступности, наркомании и вандализма.

Взрыв этих домов не только символизировал крах, но обозначил, по американскому архитектуроведу Ч. Дженксу, «момент смерти» всей так называемой «современной архитектуры» [1]. Кризис ее догматов, четко зафиксированный теоретической мыслью, ныне проявляется и во все более широком спектре явлений архитектурной практики Запада — от частных особняков до — в самые последние годы — престижных супернебоскребов. Бурю восторгов и возмущения в западной архитектурной прессе вызвал, в частности, проект «первого в мире небоскреба в стиле чиппендейл» компании «Америкен Телефон энд Телеграф», спроектированный архитектором Ф. Джонсоном для самого центра Манхэттена. На смену, казалось бы, прочно утвердившемуся «современному» направлению в архитектуре Запада в 70-е годы пришло во многом противостоящее ему по принципам течение, получившее название «post-modern», то есть «постсовременная архитектура». Сфера его влияния на практику (но не на умы) архитекторов в настоящее время еще ограничена, поскольку основной объем жилого, индустриализированного, а также делового, административного строительства по-прежнему развивается на базе сложившихся и достигших достаточной функционально-технической и художественной зрелости стереотипов. Однако в обстановке, которую теперь все чаще именуют «кризисом современной архитектуры» (с ее «монотонностью», «невыразительностью», «бездуховностью» и т. п.), не только новейшая ее критика, но и следующая за этой критикой теория впрессовывается в профессиональное сознание, так сказать, под большим давлением. Ширится поток журнальных публикаций, выходят и переиздаются книги. Названия тех и других говорят сами за себя: «Несостоятельность современной архитектуры», «Безответственное искусство», «Афинская хартия реализуется или молчание архитектуры», «Тягучие пространства. Тяжелая архитектура и...» как антитеза: «...как ее гуманизировать», «К человечной архитектуре», «Архитектура для людей, а не для вещей», «Проектировать для человеческой деятельности» и т. п.

Массированной обработке подвергается и непрофессиональная среда. Средства массовой пропаганды все настойчивее поднимают новое течение на щит. Характерна, к примеру, появившаяся в январском (1979 года) номере журнала «Тайм» обширная статья «Делая свое дело» с подзаголовком «Американские архитекторы говорят: Прощайте, стеклянные коробки и все такое».

Надо сказать, что сама по себе критика методологических установок и эстетики функционализма не является новой для архитектуры Запада. Достаточно напомнить прозвучавшие еще в 30-е годы предостережения А. Аалто, а в начале 40-х годов выступления О. Нимейера, практику 60-х годов Ээро Сааринена, Й. Утзона и особенно Л. Кана. Но эта критика была не столько теоретической, нацеленно и обстоятельно аргументированной, сколько творческой, отражавшей личные взгляды отдельных мастеров, и главное — это была критика изнутри движения, направленная на его совершенствование, преодоление не оправдавших себя ограничений и иллюзий. Даже ранние теоретические работы Р. Вентури, «реабилитировавшего историю», как писал о нем один американский исследователь, и призывавшего включить в архитектуру с целью преодоления ее некоммуникабельности такие визуальные клише, как реклама, вывески, внепрофессиональные знаки индивидуализации потребителя, при всей критичности и новизне не затрагивали основ «современной» архитектуры, не нарушали ее стилевого единства. В книге «Сложность и противоречия в архитектуре» (1966) Р. Вентури только осторожно упоминал о «стилистическом элементе», который «оскорбляет культ минимума, свойственный ортодоксальной современной архитектуре, но... оправдан как действенное, хотя и вышедшее из моды средство выражения» [2]. То же можно сказать и о региональных течениях тех лет.

Положение заметно изменилось на рубеже 60-х и 70-х годов. Этому предшествовали сложные процессы в общественном сознании. Сначала стала очевидна беспочвенность технологического оптимизма идеологов «индустриального» и «постиндустриального» общества. После подъема леворадикального движения во второй половине 60-х годов и затем крушения порожденных им иллюзий наступил спад интеллигентского и мелкобуржуазного «революционаризма». Но вместе с капитуляцией пришли специфические формы ее воспевания. Вчерашние активисты движения протеста не только сменили колонию в пустыне на офис, громко заявив об ошибочности и безнадежности своих мечтаний, но и бросились в противоположные крайности: обыденное во всех его формах стали называть единственной нерушимой ценностью. Популярный вчера «Великий Отказ» от общества преобразился в отказ от всяких попыток преобразования общества (а в области архитектуры — и среды его обитания).

Технологический и эстетический утопизм пионеров «современного движения» и мастеров так называемого «третьего поколения» сменился мрачными, апокалиптическими или сардонически-издевательскими антиутопиями. Стремление к счастливому, точнее безоблачному «кнопочному» будущему, активизировавшее техногенный футурологический бум начала 60-х годов, сменилось ретроспективными поисками «здоровых нравственных истоков». От безотчетной веры в научно-технический прогресс многие

идеологи и творческие деятели Запада шарахнулись к оплевыванию его, бросились призывать назад, к природе, к традиции. Нет нужды оговаривать, как важно подвергать принципиальной критике эти направленные против науки и научно-технического прогресса теории: ведь трезвый анализ возможных негативных последствий НТР приводит в условиях социализма к прямо-противоположным «настроениям»: к расширению ее понимания, к активизации культурного движения и творческого развития личности, к стремлению гуманизировать технику и всю жизненную среду общества.

Вместе с тем, не менее важно с позиций марксистско-ленинской методологии тщательно препарировать внутренне неоднородное явление, о котором идет речь, проанализировать чисто профессиональные аспекты его теоретической платформы и практической реализации. Это даст возможность отделить объективно ценное (хотя бы в области критики) от принципиально неприемлемого, осознавая при этом «постсовременное движение» как явление в архитектурном процессе Запада не только новое, но и идейно противоречивое, по-видимому, имеющее известные потенции дальнейшего развития.

Разумеется, всякое явление, органически связанное со всей социально-экономической, идеологической и культурной ситуацией капиталистического общества, может исследоваться только на ее фоне. В то же время нельзя скидывать со счетов и то обстоятельство, что отдельные художественные приемы и профессиональные методы, введенные или испытанные адептами «постсовременной архитектуры», в иной социальной структуре, насыщенные новым идеологическим содержанием, могут представлять и чисто практический интерес.

*

Итак, одной из характерных черт «постсовременной» архитектуры является осознанный, программный отход от жизнестроительного утопизма: «Современная архитектура, — пишет американский архитектурный критик П. Голдбергер — была утопической; постмодернизм таковым не является»[3]. Любопытно, что отказ от «жизнестроительных» амбиций выражается не столько в виде тезисов об их бессилии в условиях капиталистического общества (как, например, у Нимейера), сколько просто в примирении с действительностью. В качестве одного из основных обвинений «постсовременной архитектуры» в адрес «современного движения» выдвигается недостаточный учет им реальных требований и вкусов потребителей архитектуры. Произведения ортодоксального функционализма называются «архитектурой для нелюдей». Понятно, что гуманистический по форме и антиэлитарному содержанию призыв этот к приближению архитектуры к запросам широких масс в реальной социально-экономической и культурной обстановке оборачивается программным стремлением вписаться в существующую ситуацию, а отказ от «высокого» профессионального вкуса — прямым подчинением требованиям заказчика. Недаром о работах преуспевающей американской проектной фирмы «Харди, Холцман, Пфейфер» даже сочувствующие критики пишут, что она создала «определенный тип коммерчески приемлемого постмодернизма». А освещая метод проектирования виднейшего практика движения Ч. Мура, его коллеги отмечают: «существенная черта его подхода может быть названа «служением клиенту» (М. Вотье), «способностью приспосабливаться к различным клиентам и обстоятельствам» (Ф. Израэл)[4] и т. д.

Интересно вспомнить, что требования более широкого участия непосредственного потребителя в процессе проектирования были выдвинуты еще в 60-е годы: речь шла об активизации сознания потребителя с целью превратить его в субъект перестройки общества. В 70-е годы эти требования принимают отчетливую форму «партисипации», то есть «участия» или, точнее, «соучастия», где уже в полном противопоставлении позициям пионеров современного движения, видевших в архитектуре проводника в будущее, роль архитектора рассматривается не как ведущая, а как существенно частная, равноправная со строителями, финансистами, художниками и, главное, с заказчиками.

Известный американский архитектор и теоретик проектной деятельности К. Александер пишет: «Все решения о том, что строить, должны быть в руках пользователя»[5]. А видный теоретик постмодернизма Ч. Дженкс заявляет, что только «здания, которые созданы в рамках диалектического процесса между архитектором и пользователем, расцениваются теперь как архитектура»[6]. И действительно, ведущие архитекторы постмодернизма работают от первых эскизов до сдачи сооружения в эксплуатацию бок о бок с заказчиком. Р. Вентури предлагает строить здания-«сараи», заведомо рассчитанные на последующее оформление владельцем. Главное следствие этой установки выражается не столько в том, что превалирующее значение приобретают ценностные и отражающие их эстетические ориентации потребителей, а не проектировщиков, сколько в том, что обыденность облика становится зачастую важным критерием художественной ценности архитектурного объекта. Даже крупный в прошлом идеолог органической архитектуры Б. Дзеви отмечает: «Мы видим одну альтернативу для тупика, в который зашла современная архитектура, балансирующая между маньеризмом и утопией, — архитектуру, которая связана с повседневностью и воспевает ее»[7].

Современное движение в заявлениях своих пионеров при всех издержках патернализма несло отчетливо демократический заряд. Авангардная архитектура 60-х годов ориентировалась на левый радикализм и молодежное движение протеста вместе со связанными с ними моралью и контркультурой.

Архитектура постмодернизма имеет в виду совершенно иного заказчика. Хотя некоторые ее лидеры участвуют в коммунальном строительстве для неимущих или в антипрофессиональном движении «контестации» (или «защитного планирования») в поддержку дискриминируемых групп населения, интересуют их прежде всего потребности и эстетические предпочтения средних слоев — так называемого «молчаливого большинства». Именно здесь деятели разных видов искусства начинают искать прочность нравственных и социальных устоев. Естественно, что важнейшим качеством своего метода преобразования среды, в противовес радикализму проектов реконструкции от Ле Корбюзье до «третьего поколения» теперь объявляется «постепенность».

С новой направленностью связаны характерные поиски образного языка. Вопреки провозглашавшемуся основателями функционализма — и символически выраженному в облике зданий — равенству будущих обитателей, акцент в новых постройках делается на индивидуализацию, притом нередко осознанно «мещанскую». И все же в усилившемся внимании к ценностным и вкусовым ориентациям «непосвященных» проявилась субъективно демократическая и принципиально антиэлитарная установка «постсовременной архитектуры».

Ч. Мур первым принципом своей работы считает: «Здания могут и должны говорить разные вещи разным людям — отсюда требование символизма вместо формализма»[8]. Архитектурный замысел рассчитан, таким образом, на восприятие заведомо неподготовленного обывателя. На смену подчеркнутому, доведенному до абстрактности геометризму функционализма пришла изобразительность в разных видах, от эмблематики и знакового применения стереотипных форм до суперграфики и разнообразных приемов синтеза архитектуры с изобразительным искусством.

В новейших постройках применяются произведения почти исключительно фигуративные, даже гиперреалистические, как изображающее пожарную упряжку начала века красочное панно в пожарном депо в Нью-Хейвене (архитекторы Р. Вентури, Дж. Роч и другие, 1975).

Если в часовне в Бразилиа (архитектор О. Нимейер, 1958) барочная статуэтка мадонны оттеняла и обостряла современность сооружения, то старые картины в домах середины 70-х годов, спроектированных архитекторами Ч. Муром и Р. Вентури, подчеркивают заведомую и задуманную старомодность интерьера.

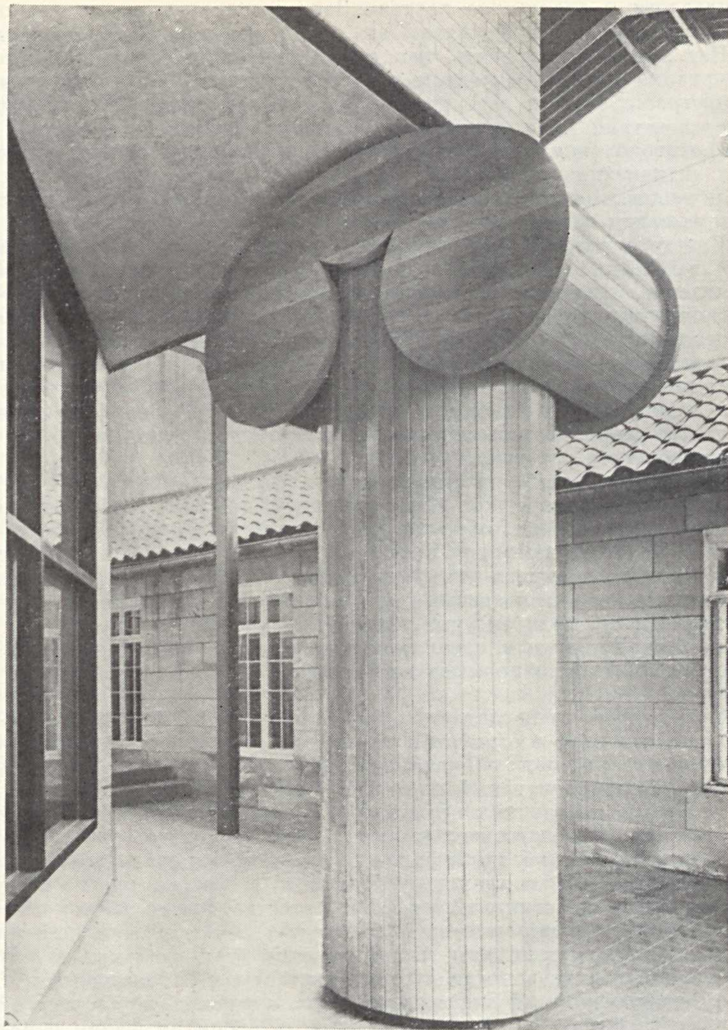
В «постсовременной архитектуре» все острее проявляется ретроспективность, несколько активизированная массовым усилением интереса к культурному наследию, расширением реставрационных и реконструктивных работ, но в косвенной форме выражаемая и в обращении к обыденности, к безликой застройке начала века, к самодеятельной архитектуре. Ч. Мур в начале 70-х годов построил в Нью-Хейвене целый квартал с подчеркнуто стилизованной под начало века, хотя и несколько окарикатуренной отделкой фасадов, формой и обрамлением оконных проемов. Старомодность особенно широко распространилась в работах для реконструируемых районов, где ее обосновывали желанием как можно меньше изменять исторически сложившуюся среду, но она сознательно внедряется и в застройку некоторых новых городов с целью создания в них с самого начала понятной новоселам и как бы обжитой среды. Антитрадиционализм авангардных движений XX века, особенно обострившийся в контркультуре 60-х годов, сменился как бы программным отказом от новаторства.

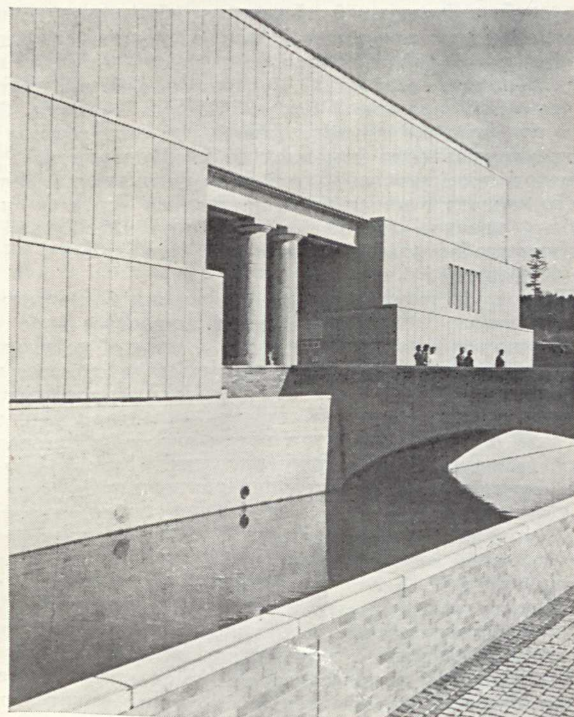
Ретроспекция, начавшаяся с «цитирования» исторических форм в подчеркнуто современных композициях, примером чего является художественный музей Фудзи (архитектор Кимио Иокояма), с парадоксального, иронического применения этих форм, например, в работах Р. Вентури (глядя на явно гротесковую «ионическую колонну» в художественном музее им. Аллена в Оберлине (1975), невольно думаешь, что здесь особенности использования наследия остаются непонятными для зрителя) — уже скоро через обращение к местным материалам и отдельным традиционным приемам, через подражание народному зодчеству и самодеятельным постройкам пришла к заведомо архаизированным образам. Именно такой характер имеют сочные и посвоему праздничные произведения Чарльза Мура («Физические пространства и очертания здания должны помогать человеческой памяти в восстановлении связей через пространство и время»[9], — говорит он), некоторых вчерашних японских метаболистов, целые новые жилые кварталы и поселки Великобритании, например Грейт Линфорд и Хайгрейв, ФРГ, Италии.

Историзм «постсовременной архитектуры» очень далек от историзма классицизма, эклектики XIX века или ар-деко, ориентировавшихся на высокие стили. Новый историзм — как бы «малый» или, точнее, приниженный; не случайно он ставит в центр внимания «мещанского» потребителя. Правда, неумиравшая даже в период безусловного торжества «современной архитектуры» линия неоклассицизма делает не невозможным и широкое возрождение форм и приемов классики, что показывает оформление площади Италии в Нью-Орлеане (архитектор Ч. Мур, 1977), навеянное образами римских форумов, — однако эта тенденция сразу вызвала беспокойство и разброд. Так, Бруно Дзеви заявил: «...Нам угрожает очень большая опасность. Если наиболее умные и наиболее смелые из нас не примут решительных мер, через несколько лет мы утратим все завоевания современного движения и вернемся к композиционным догмам, антиобщественным правилам, симметрии, ренессансной перспективе, к закрытым объемам, статическому пространству, мону-

Отреставрированный фасад жилого дома постройки 1892 г. в Сан-Франциско (1977 г.)





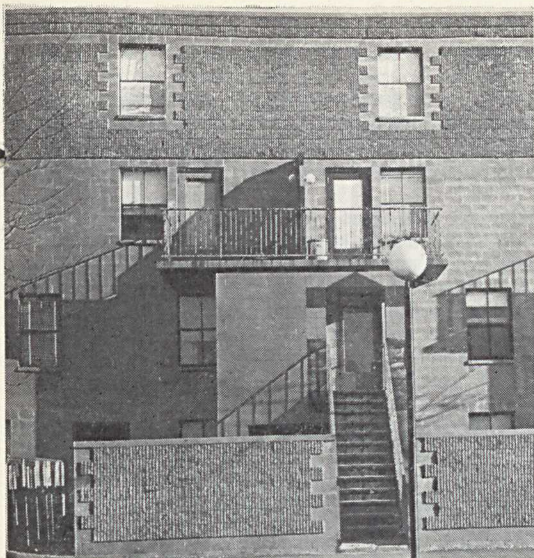


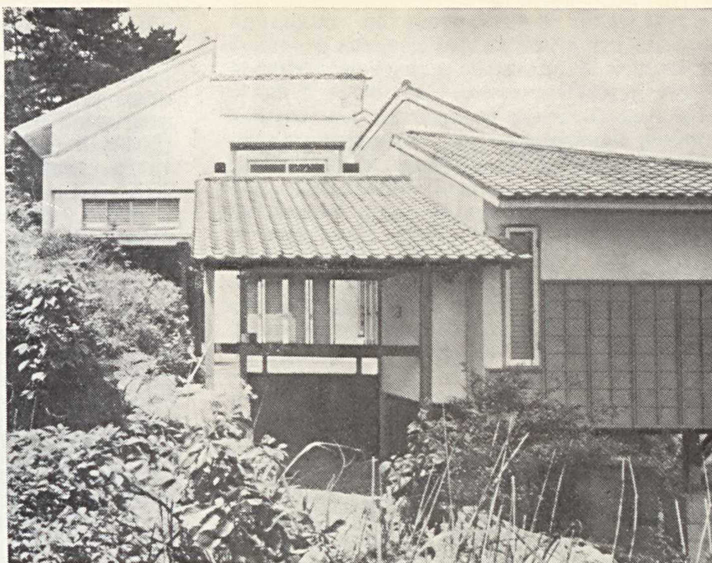
Художественный музей им. Аллена в Оберлине, штат Огайо (архитекторы Р. Вентури и Дж. Роч, 1975 г.). Фрагмент

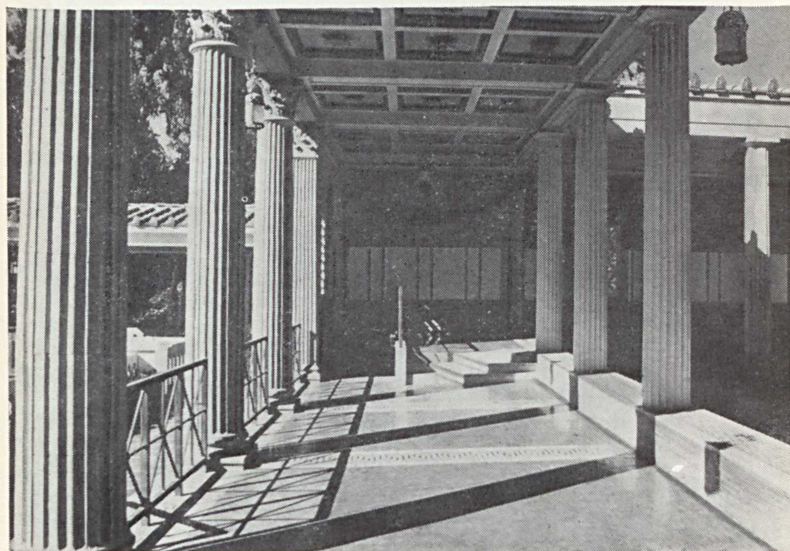
Художественный музей Фудзи (архитектор Кимио Иокояма, 1974 г.)

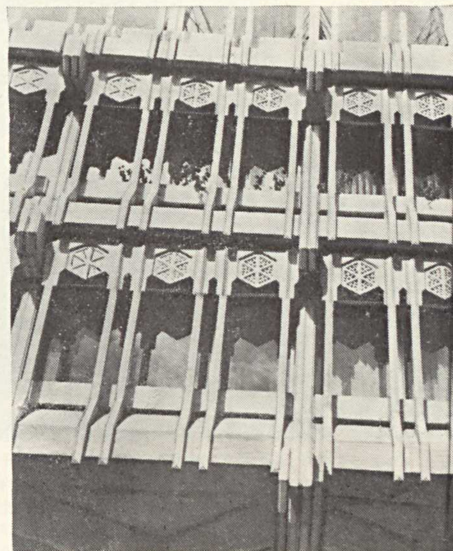


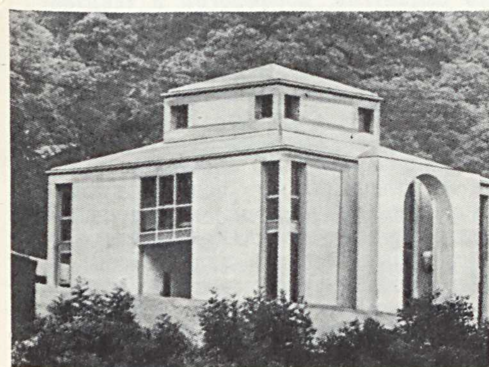
Особняк близ Нью-Йорка (архитекторы Ч. Мур и Р. Оливер, 1976 г.)















Жилая застройка в Нью-Хейвене (архитектор Ч. Мур и др., 1971 г.). Фрагмент фасада

Вилла на склоне холма близ Токио (архитектор Ясуфуми Кидзима, 1976 г.)

Художественный музей им. Гетти в Малибу, штат Калифорния (архитектор Н. Нейерберг и др., 1970—1975 гг.)

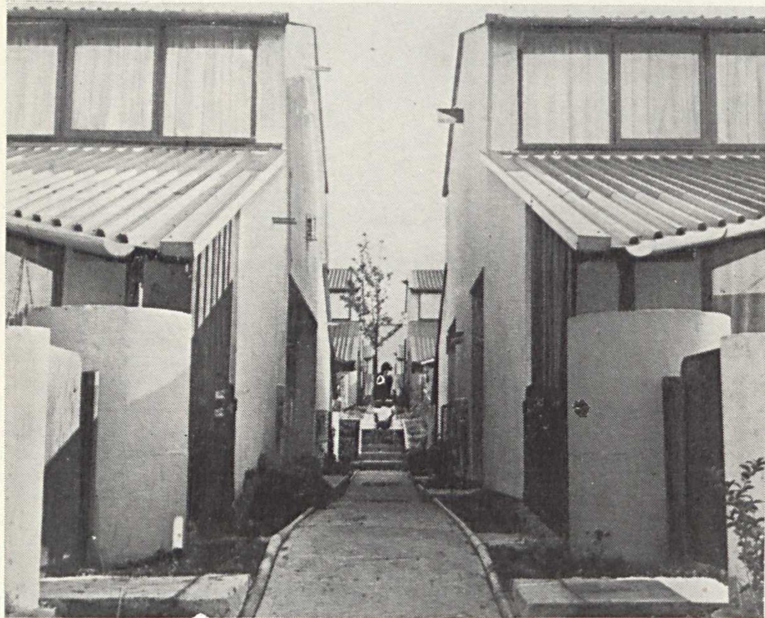
Ратуша города Сьюдад-Реаль (архитектор Ф. Игуерас, 1978 г.). Фрагмент фасада

Вилла Тонини в Торричелле, Швейцария (архитекторы Б. Райхлин и Ф. Рейнхардт, 1972 г.)

Проект виллы на склоне холма (архитектор Ясуфуми Кидзима, 1974 г.) — сравните фото вверху справа

Общественный центр Хиллингдона в Лондоне (архитектор Р. Метью и др., 1979 г.)

Квартал жилых домов в Хайгрейве, Великобритания (архитектор Э. Каллинен и др., 1972—1977 г.)



ментализму, в общем, к академическому языку» [10]. И действительно, к примеру, пространственная композиция магазина кожаных изделий в Кунео, Италия (архитектор Г. Арнауди) построена на чередовании миниатюрных аркад и колоннад, а вилла Тонини в Швейцарии (архитекторы Б. Райхлин и Ф. Рейнхардт) задумана и выполнена в подражание палладианским виллам с декоративной аркой главного входа, акцентированной симметрией объема и центральным холлом — атриумом, крышами на четыре ската и карнизами.

В новейших композициях используются, как правило, приемы зодчества, целиком ориентированного на частный заказ средних городских слоев конца XIX — начала XX веков вплоть до претенциозных представлений о «красивой жизни». В рядовом строительстве воспроизводятся образцы этих лет более скромные, например, сельские коттеджи, казармы для рабочих и даже производственные здания.

Новые вкусы художественного авангарда США проявились и в перестройке ряда старых фабричных корпусов под ателье и квартиры художников. Этот процесс начался несколько раньше, но в то время фасады старых зданий, как правило, обновлялись, тогда как в 70-е годы они обычно реставрируются в прежнем виде.

Все более ходким образцом для подражания становится типичный особняк американца «высшего среднего класса» первой трети нашего века. Один из домов, спроектированных Ч. Муром близ Нью-Йорка, имеет чисто традиционный облик: скатные крыши, обшивка досками органично вводят его в архитектурный и психологический контекст рядового американского пригорода; в центре дома традиционный холл, эркеры, многие углы скошены; в интерьере — камень и дерево, камин, филенчатые двери, старомодная мебель. Жилые дома Р. Вентури середины и второй половины 70-х годов при всей остроте, подчас парадоксальности их индивидуальной трактовки также восходят к этому прототипу. Таковы, например, дом Такер под Нью-Йорком (1975) и дом Брант-Джонсон в Колорадо (1977) с их высокими крышами и артикулированными слуховыми окнами, обшивкой деревом (а первый отделан деревом и изнутри), парадоксальными сочетаниями в интерьерах подчеркнуто новых пространственных решений с традиционными элементами типа каминов, открытых лестниц, старыми, а иногда и антикварными произведениями изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Вилла на склоне холма японского архитектора Ясуфуми Кидзима не только сооружена в духе старинных загородных вилл Киото, но сам проект сопровождала перспектива в традиционном стиле японских гравюр.

Традиционный облик характеризует сегодня далеко не только индивидуальные дома. Ратуша испанского города Сьюдад-Реаль (архитектор Ф. Игуерас) имеет на фасаде лоджии, ограждение которых явно артикулировано под готические здания со стилизованными розетками под карнизами. Общественный центр жилого комплекса Хиллингдон в Лондоне (архитекторы Р. Метью и др.) «нагромождением» объемов, игрой черепичных крыш, кирпичной облицовкой, арками и квадратными окнами приводит на память спонтанно развивавшиеся постройки средневековой Англии, тогда как пожарное депо «Диксуэлл» в Нью-Хейвене (архитекторы Р. Вентури и Дж. Роч) подражает чисто утилитарным производственным сооружениям США рубежа XIX—XX веков.

В русло этой ретроспекции наиболее органично, пожалуй, вошли разные формы регионализма, но не «нового» (по определению, введенному в 30-е годы З. Гидионом), включавшего скорее глубинные культурные стереотипы, чем конкретные архитектурные традиции, а более явного, внешнего, прямо использующего местные формы. И здесь очевидно воздействие не только чисто художнических поисков, но и откровенной коммерциализации. Не случайно этот «новейший регионализм» прежде всего проявился в объектах развившейся в 50—60-е годы туристской и развлекательной индустрии. Таковы, например, регионально утрированные курортно-туристские «деревни» Средиземноморья; возрождение (часто с сохранением «современных» геометризованных очертаний) «палочного» и «гонтового» стилей в пригородной застройке США, в том числе в упоминавшихся особняках, спроектированных Ч. Муром; возвращение высоких скатных крыш и расширяющееся применение в отделке дерева в Скандинавии и т. п. Этой «игре» в региональное и сельское отдал дань в проекте курортного комплекса для Португалии и такой мастер современной архитектуры, как О. Нимейер.

В 60—70-е годы часто встречаются стилизации и под архитектуру раннего функционализма, которые теоретики «постмодерна» обычно включают в свой актив. К ним относятся, например, работы американских архитекторов Р. Стерна, Р. Мейера и других, свидетельствующие, что в их сознании «современная архитектура» — это уже тоже история, и ей можно подражать наравне с иными историческими стилями. Но их трактовка функционалистских форм также отмечена повышенной пластичностью и поисками символики.

Новейшие теоретики, например, А. Л. Хэкстебл, утверждают: «Ностальгия, возрождение, символизм, туманное и произвольное использование прошлого, канонизация недавнего и ординарного обуславливают культурную утонченность, а не культурное поражение» [11]. Правда, не все придерживаются столь оптимистической точки зрения. Известный японский архитектор Арата Исодзаки имел все основания отозваться о концепции Р. Вентури: «Эта тенденция может сделать архитектуру прозаичной» [12]. И все же «постсовременная архитектура» по-своему романтична. Подобно тому, как романтизм XIX века был противопоставлен прямолинейности, рассудочности и ранжированности классицизма, «постмодерн» выступил против рассудочной, «придуманной» эстетики функционализма.

В связи с поисками новой образности теоретики «постсовременного движения» уделяют большое внимание разработке проблем архитектурного языка, его семантике, морфологии и «синтаксису», что также вызвало заметные изменения в изучении истории архитектуры. В 60-е годы усилилось внимание к сложным, многозначным и как бы неустоявшимся явлениям, таким, например, как барокко. Позже основной акцент был перенесен на исследования народного и других форм как бы неканонического зодчества («архитектуры без архитекторов»), а еще позже — на изучение рядовой бесстильной городской застройки.

В 70-е годы особое внимание привлекли еще недавно третировавшаяся историками (сторонниками «современного движения») эклектичная архитектура второй половины XIX — начала XX веков, в которой новейшие западные историки видят образец учета требований заказчика, а также художественные характеристики самодеятельного строительства нашего времени. Не случайно такой оплот авангардизма, как музей современного искусства в Нью-Йорке, поразил своих посетителей в 1975 году выставкой произведений американской эклектики и ар-деко; а реставрированный в Сан-Франциско квартал, застроенный узорчатыми особняками конца прошлого века, сразу стал местом паломничества туристов; а ведь он почти чудом уцелел от сноса под новое строительство.

*

Примеры произведений «постсовременной архитектуры» множатся год от года, и их описание может быть продолжено, хотя, повторяем, это движение пока не занимает заметного места в массовом зодчестве Запада. Но и рассмотренные в данном кратком обзоре произведения вполне позволяют сделать некоторые выводы о характере этой архитектуры и о тех ее чертах, которые представляют интерес для советских специалистов.

В «post-modern», как в новом, достаточно неожиданном и в значительной степени чуждом для нас явлении, многое еще проблематично, и анализ каждой новой публикации, каждого нового произведения дает новый материал для его оценки и переоценки. Публикации, появляющиеся в советской периодике, отражают определенное развитие взглядов и отношений к этой сложной и противоречивой теме.

Следует учесть еще и то, что на базе анализа созданных пока первых произведений «постсовременной архитектуры» трудно и, пожалуй, даже невозможно получить целостное представление о ее перспективах,— невозможно, во всяком случае, анализировать ее с иной точки зрения, кроме как сравнивая с архитектурой «современного движения», сознавая в то же время ограниченность такого подхода. Ведь «пост-модерн» — явление во многом еще не сформировавшееся, не выкристаллизовавшееся

Магазин кожаных изделий в Кунео, Италия (архитектор Дж. Арнауди, 1977 г.)



до конца. Термин, его обозначающий, относится к числу «зонтичных», покрывающих собой широкую совокупность во многом разнородных явлений, общим для которых является лишь негативизм по отношению к предшественнику. Разумеется, советская архитектурная критика должна отвечать требованию строгой объективности в оценке не только нового, но и уходящего творческого движения, — в данном случае «современной архитектуры».

Ее пионеры в своем рационализме уповали на науку и технику как на инструмент общественного развития, явно недооценивая значение искусства, культурных и эстетических традиций. Если на Западе «современную архитектуру» сегодня обвиняют в монотонности, однообразии, главное, в непонятности ее архитектурного языка широким массам, если основным стал упрек в создании антигуманной, чуждой человеку среды (что, по мнению критиков, не только обострило для населения новых комплексов социально-психологические проблемы, но становилось их первопричиной), мы обязаны помнить, что эти обвинения все же односторонни и не учитывают гуманистических и демократических устремлений основателей функционализма. Однако, отстаивая ценности «современной архитектуры», необходимо учитывать, что и «постсовременная» — как уже отмечалось — явление сложное и не только как всякое новое, но и имманентно сложное, противоречивое.

В нем соединились, с одной стороны, утопически-ретроспективные тенденции общественного сознания в капиталистических странах[13], возникшие, как говорилось выше, на основе разочарования в целях, ценностях и, главное, в перспективах буржуазного общества и преломившиеся в разочарование в научно-техническом прогрессе, в самом рационализме, в обновлении и неконтролируемом росте, а с другой стороны — ностальгические устремления к подлинной культуре, усиленные антиэлитарной направленностью его идеологов. Программная коммерциализованность соединилась в нем с действительным вниманием к потребителю, а эти черты не могут не быть привлекательными. Очевидное отсутствие социальных перспектив, потеря веры в будущее порождают в капиталистических странах ощущение если не конца света, то конца эпохи. Но одновременно в русле усиления внимания к человеку (безусловно, утопического в данных условиях) сильнее ощущается целостность человеческой культуры, ее взаимосвязанность. Соответственно в форме внимательного отношения к вкусам потребителя здесь проявляется новое понимание самоценности эстетических воззрений различных культурных и этнокультурных групп.

Все это, безусловно, является капитуляцией «современной архитектуры» Запада. Гордая утопическая позиция «пионеров», считавших себя в состоянии и вправе учить и даже исправлять общество, заменяя архитектурой революцию, сменилась смиренным «служением клиенту». Это капитуляция... И все же внимательный анализ приводит к выводу, что появление и распространение принципов «постсовременной архитектуры» знаменует не столько кризис, о котором так часто пишут западные теоретики, сколько распутье, начало, а возможно, и кристаллизацию некоего нового этапа в развитии зодчества Запада, или, по меньшей мере, завершение нынешнего почти 60-летнего периода, который начался утопией и революционной романтикой «современного движения», а заканчивается антиутопией и приходом своеобразного романтизма «постсовременной архитектуры».

Возможно, в чем-то прав и С. Пелли, который заявляет: «Когда я читаю или слышу о болезни современной архитектуры, я могу только улыбаться, потому что диагноз, по моему мнению, совершенно неправилен. Эта неразбериха, спорность и неуверенность свидетельствуют о хорошем здоровье, так как ясно показывают энергию нынешнего поколения архитекторов и их доверие к самим себе»[14]. Хотя этот оптимизм не может скрыть сложностей развития архитектуры, не исключено, повторяем, что современные искания и неудовлетворенность сделанным свидетельствуют о творческом поисковом характере современного этапа в архитектуре Запада. Именно поэтому, изучая явления, за которыми стоит, или может стоять будущее, критик должен попытаться перешагнуть через сегодняшнюю систему профессиональных норм и ценностей, и попытаться взглянуть как бы «из завтра». В противном случае мы не разглядим реальных потенций развития, не сумеем достаточно широко оценить сложно и противоречиво формирующуюся новейшую тенденцию архитектуры.

Конечно, значительная часть профессиональных приемов в произведениях творчески работающих сегодня художников Запада оказываются связанными с буржуазной идеологией — в силу своего бытования в системе буржуазного общества. Опыт показывает, что в другой среде подобные приемы могут определяться в корне иным идейным содержанием. Поэтому-то и важно четко определить их идеологическую начинку, как бы «очистить» развивающиеся ныне архитектурно-строительные новые собственно профессиональные методы работы. Каковы же эти типичные для «постсовременной архитектуры» и представляющие несомненный интерес для анализа и критического освоения принципы? Не отдельное здание, но целая среда жизнедеятельности мыслится теперь полем архитектурного творчества. В отличие от авангарда 60-х годов «постмодерн» относится к среде не чисто функционально, но прежде всего культурно-эстетически. Растет уважение к наследию. Уровень профессионализма все чаще меряется теперь не радикальностью преобразований, но тем, насколько тактично удалось вписаться новостройкой в природное или исторически сложившееся окружение, углубить его неповторимость.

В этом смысле, безусловно, интересен принцип «контекстуализма» — понимания ценности окружающего контекста, не только градостроительного, но и культурно-исторического в целом.

Мастера 70-х годов как бы вновь творчески открыли внестилевую архитектуру. Эта проблема представляет огромный интерес для всякой архитектуры с ее богатством и разнообразием историко-архитектурного наследия.

«Постсовременное» движение выражает собой объективную потребность в новых критериях архитектурного творчества, как в процессе проектирования, так и в оценке его результатов. На первый план выступает не самовыражение автора-зодчего, не критерии чистоты стиля, а мера ориентированности на человека, выработка новых, по-видимому, заведомо разнообразных норм учета удобств будущего обитателя, его жизненных потребностей, подчас «элементарных», включая и бытовые, связанные с традиционным укладом жизни различных народов и социальных слоев, с культурными стереотипами, которые еще вчера нередко подвергались осмеянию.

В пору интенсивного развертывания НТР в полной мере выявилась неполноценность зауженно техницистской трактовки архитектуры, необходимость ее «возвращения» в лоно социально-культурного комплекса для полноценной организации не только материальных, но и духовных аспектов человеческой жизнедеятельности. И здесь представляется актуальным устремленность новейшего движения к «Архитектуре Значения», несущей в себе многообразные культурные смыслы. «Современная архитектура» стремилась правдиво выявить в облике зданий функцию, конструкцию, материал, но при этом в жертву рассудочной, узко понимаемой профессиональной «правдивости», непонятной широким массам потребителей и получавшей поэтому абстрактно-формалистическое содержание, приносилась большая правда человеческой истории и культуры, веками складывающихся традиций.

«Постсовременная архитектура» стремится преодолеть эту профессионально-этическую ограниченность, выйти на непосредственный диалог с потребителем, и этот ее аспект заслуживает самого пристального изучения.

Особенно важной и интересной, пожалуй, ключевой с точки зрения методики проектирования позицией мастеров 70-х годов является именно ориентация на заказчика. В капиталистическом обществе она несет двойную, если не тройную нагрузку: «служение» отдельному клиенту, владельцу недвижимости, ориентация на заведомо приниженные вкусы широкого потребления (приниженные, кстати, в очень значительной степени воздействием механизма массовой культуры), а у демократически настроенных проектировщиков также искреннее сочувствие массам, попытка найти путь к ним, облегчить им решение социально-психологических проблем.

В социалистическом обществе внешне близкая ориентация на

«заказчика», но уже подлинно массового и стремящегося к высокой культуре, получает подлинно гуманистическое содержание. Она не только не противоречит общественным задачам социалистической архитектуры, но полностью отвечает партийному лозунгу «Все во имя человека, для блага человека!»

Для советского архитектора это означает — при сохранении художественного контроля над созданием благоприятной жизненной среды — быть представителем масс, выразителем их глубинных интересов, быть профессиональным создателем искусства, близкого и понятного народу, то есть ориентированного на конкретного полноправного и творчески активного члена нового общества.

Эта традиционная для нашей культуры ориентация имеет глубокое гуманистическое содержание, ведет к художественному обогащению архитектуры, к отражению в ней всеобщего и индивидуального, социального и национального разнообразия советского образа жизни.

Рождение, активизация архитектурных тенденций 70-х годов определяется не только социально-культурными, но и важными внутрипрофессиональными причинами. Уже давно ощущавшаяся передовыми, гуманистически ориентированными архитекторами и теоретиками архитектуры информационно-эмоциональная бедность выразительного языка «нового движения», возникшего или, скорее, созданного как выражение техноутопических воззрений и как пригодное «на все времена, для всех народов» эсперанто, взорвалась столь же целенаправленным стремлением к «естественным», традиционным, понятным неподготовленному потребителю языкам архитектуры. «Постсовременная архитектура» ищет пути учета и выявления разнообразия (разумеется, в своих социально-экономических и культурных условиях), и этот ее опыт, воспринятый, возможно, даже через полное отрицание, интересен для теории и практики современной советской архитектуры и декоративно-прикладного искусства.

[1] *Ch. Jencks.* The Language of Post-Modern Architecture, 2nd ed, L, 1977, p. 9. Не только развернутые рецензии и комментарии, но и обширные перепечатки из этой «библии постсовременной архитектуры» появляются в течение двух последних лет на страницах едва ли не всех зарубежных архитектурных журналов.
[2] «Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура (конец XIX—XX вв.)». М., 1972, с. 551.
[3] The Architectural Design, 1977, № 4, p. 257.
[4] L'Architecture d'aujourd'hui, 1976, № 184, pp. 8, 27 etc.
[5] *Ch. Alexander & others.* The Oregon Experiment, New York, 1975. p. 5.
[6] The Architectural Review, 1977, v. 161, № 960, p. 72.
[7] Architecture, 1976, № 395, p. 11.
[8] L'Architecture d'aujourd'hui, 1976, № 184, p. XLV.
[9] Там же.
[10] Architecture, 1976, № 395, p. 9.
[11] Америка, 1977, № 249, с. 16.
[12] *Кендзо Танге.* Архитектура Японии. Традиция и современность. М., 1976, с. 109.
[13] См.: *А. Галкин.* Новая «консервативная волна» как порождение идеологического кризиса капитализма.— «Вопросы философии», 1977, № 12 (со с. 18).
[14] Progressive Architecture, 1976, № 10, p. 73.

Пожарное депо в Нью-Хейвене (архитекторы Р. Вентури и Дж. Роч, 1974 г.). Интерьер вестибюля



Особняк Такер близ Нью-Йорка (архитекторы Р. Вентури и Дж. Роч, 1975 г.). Общая комната



Особняк Такер близ Нью-Йорка (архитекторы Р. Вентури и Дж. Роч, 1975 г.). Фрагмент интерьера



Международная выставка мебели

Олег Ездаев

В последний год в Москве было так много мебельных выставок, что объявление о новой международной выставке на Краснопресненской набережной, честно говоря, не вызывало особенного энтузиазма ни у публики, ни у журналистов. Из предварительных сообщений было ясно только одно — основную часть экспозиции занимают австрийские фирмы, разместившиеся на 22 стендах, что само по себе было вполне достаточным аргументом для ее посещения, хотя бы затем, чтобы посмотреть, какие метаморфозы произошли к нынешнему году с венским стулом.

Острое ощущение стилистической неурядицы, тесноты запасника мебельного музея с «бидермайерами», «чиппендейлами», «людовиками» «ар нуво» вызвала выставка. А вот и набор мебели тирольского охотничьего дома, крепко сработанный из дуба.

Невероятное обилие кресел, диванов, кроватей. Все мягкое, округлое, умиротворяющее, знакомое «до боли в глазах». Не мебель, а седативное средство для неврастеника. Она так массивна, настолько заполняет пространство, что кажется призванной олицетворять собой некую незыблемость в столь нестабильном мире жителя Средней Европы.

Вялая форма в сочетании с цветами хаки, ржавчины, песка, воды, продавленные кожаные сидения, расцветки гобеленов имитируют старую выцветшую обивку — все это производит впечатление апофеоза ретро-моды.

Наряду с капризным взглядом в прошлое австрийские мебельщики познакомили нас с причудами последних тенденций мебельного дизайна. Наиболее ярким примером нового взгляда на старую кровать явилось ее оснащение электрическими лампами и радиоприемником, вмонтированным в изголовье. Точно такую же, исполненную по австрийской лицензии, мы видели на прошлогодней югославской выставке.

Невольно прикидываешь возраст возможных покупателей этой мебели и выходит, что он колеблется от сорока до шестидесяти. Для более молодых она слишком недоступна, для пожилых слишком старомодна. Все эти впечатления вполне укладываются в систему известного повзросления моды в последнее время. Если в 1970 году на страницах модных журналов господствовали инфантильные мотивы и в одежде и в интерьерах и весь мир моды казался брызжущим молодостью, спонтанностью, неожиданно яркими цветосочетаниями и смелыми формами, то чувствуется, как за последние 10 лет потенциальный потребитель повзрослел и притомился. Вот и на рынке сдвинулась возрастная шкала в потребительском адресе. Не избежали этого и модели, предназначенные для оборудования гостиниц. Итальянская фирма «Далвера» любезно предоставила нам возможность посмотреть новый гостиничный номер, который она оборудовала в московской гостинице «Украина».

Та же аморфность формы, только усиленная до полной текучести крупными и вместе с тем дробными цветными пятнами ткани обивки и стеганых одеял.

На стендах же фирмы можно было видеть серийную продукцию, предназначенную для оборудования деловых и административных помещений. Думается, что этот раздел мебельного дизайна, равно как и стекло, широко представленное на этой выставке, требуют специального разговора.

Хочется отметить, что единственная на этой выставке французская фирма «Кинетт» представила обширную коллекцию кресел для зрелищных и общественных заведений, конференц-залов и театров. Эти кресла могут быть по необходимости оборудованы различными приспособлениями от пепельниц до сложного электронного хозяйства, помогающего слышать синхронный перевод на десяти языках, голосовать, выступать, не сходя с места. Нужно сказать, что этими креслами оснащены Национальная Ассамблея и здание Оперы в Париже, Опера Людовика XV в Версале, известный нам по своим гастролям «Театр де ла Вилль», такие крупные кинотеатры, как «Рекс», «Парамоунт» в Париже, «Пате» в Лилле и знаменитый Дворец спорта в Париже. За 30 лет работы дизайнеры фирмы накопили богатый опыт в оборудовании общественных аудиторий, и их решения от реставрации старинных форм до создания новых конструктивных моделей отличаются стилистической чистотой, благородностью форм и умением работать с цветом.

Новую интересную программу мебели представила на выставке группа итальянских предприятий по изготовлению мебели и фурнитуры, объединенная на стенде «Экспомобили». С этой группой, насчитывающей 50 различных фирм, мы знакомы по выставке оборудования для гостиниц, мотелей, спорта и свободного времени, проходившей в июле 1975 года в Сокольниках. Любопытно отметить, что в настоящее время она на 80% занята поисками форм и изготовлением комплектов мебели для молодежи. Здесь и детские комнаты, яркие и веселые, подтянутые интерьеры для студенческих общежитий, скромные и уютные квартиры для молодоженов. Работая в этом направлении, дизайнеры нашли довольно остроумный способ оборудования молодежных интерьеров при помощи комплектов, которые в Италии называются «файдате»; они представляют собой отдельные детали, из которых любой человек, мало-мальски владеющий молотком и отверткой, сможет собрать мебельные секции по своему вкусу и возможностям жилища. При этом — предельное удобство транспортировки — комплекты представляют собой сравнительно небольшие ящики и стоят значительно дешевле, чем готовая мебель. Кстати, в комплект входят и необходимые инструменты, что весьма полезно молодому хозяину.





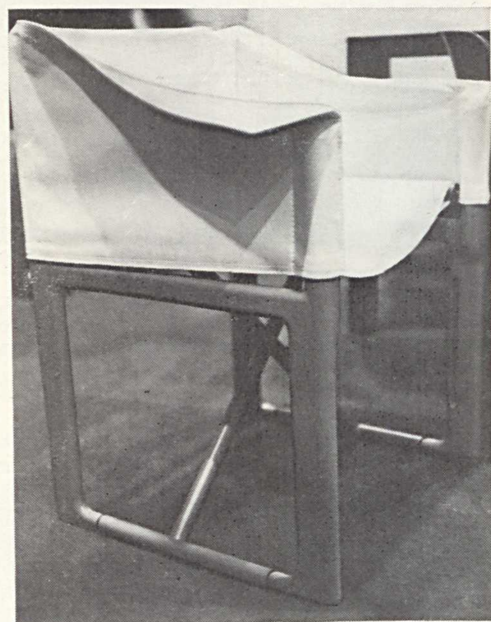
Группа «Экспомобили» широко пользуется в своей работе серьезными социологическими исследованиями, проводимыми в трех основных зонах Италии (Центр, Север и Юг) и с сравнительно свободной работой 19 специалистов по дизайну, эргономике и архитектуре, коллегиально решающих художественную политику предприятий. В группу предприятий входят заводы по изготовлению металлических конструкций, текстильные и кожевенные фабрики, производящие также и самостоятельную продукцию (ткани для одежды и обувь), фабрики, изготовляющие фарфоровую и пластмассовую посуду и предметы для украшения интерьера, предприятия, занимающиеся электрооборудованием жилищ и производством светильников.

В отличие от многих предыдущих выставок мебель из пластмассы была сконцен-

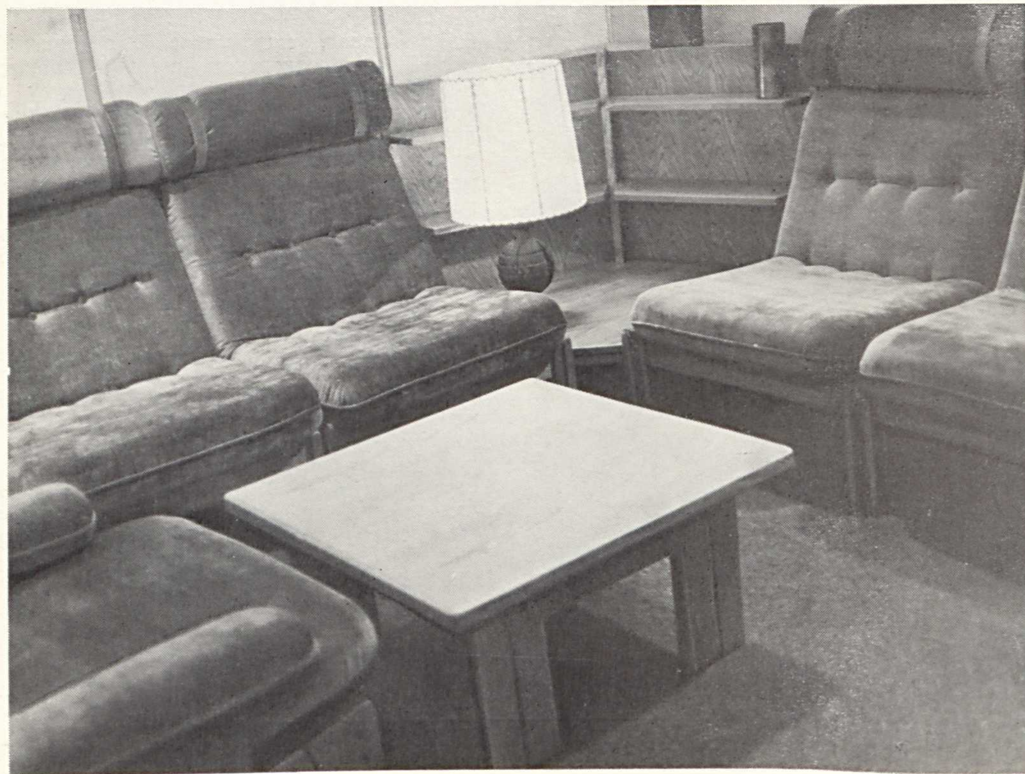


— Это как считать. Если вы покупаете ее на 20 лет, то посчитайте, почем она будет обходиться вам в год.
— За 20 лет мода может круто измениться.
— Мы учитываем возможные перемены моды в различных программах. Однако время показывает, что вариации классических стилей пользуются неизменным спросом у потребителя, в то время как модерная мебель сохраняет свои позиции не более пяти лет. Потом необходимо менять стиль, чтобы не прогореть с устарелыми товарами.
— Тогда вам приходится работать по двум параллельным направлениям?
— Даже по трем: элегантная классическая мебель, мебель, которая пользуется особенным спросом в данное время, и мебель «рюстик».
— Чем вы руководствуетесь, создавая новые модели?
— Спросом у потребителя. Он учитывается в результате изучения потребностей рынка. Мы выпускаем в магазины несколько моделей и те, что больше всего раскупаются, идут в серийное производство. На международном рынке мы ориентируемся в результате таких вот выставок.
— Если заказчик потребует некоторых изменений модели, идете вы на это?
— В случае, если игра стоит свеч. Иными словами, если нам заказывают достаточное количество экземпляров.

трирована на одном стенде, точнее практически не была выставлена и находилась в служебном помещении одного из итальянских стендов. Но именно здесь мы обнаружили стул, который был удостоен на прошлогодней Парижской мебельной выставке первой премии. Это усовершенствованная конструкция пластмассового стула с джутовой белой тканью, который можно разбирать и собирать в считанные секунды, родной брат стула, предложенного итальянскими дизайнерами Де Па, Д'Урбино и Ломацци в 1975 году для оборудования общественных мест, но тогда он был выполнен из дерева.
В заключение мне хочется привести несколько типичных ответов на традиционные вопросы из разговоров с представителями фирм на выставке.
— Материалы? Только натуральное дерево, тонированное матовыми пластиками, в основном, темное. Сосна желтеет со временем, и, если вы захотите через некоторое время дополнить ваш гарнитур, вы не сможете этого сделать. Новая вещь будет сильно отличаться по цвету. Поэтому сосновая мебель нами выпускается в очень ограниченных количествах. В обивке мы тоже стремимся использовать натуральную кожу, велюр, гобелен.
— Должно быть ваша мебель стоит недешево?



— Можете ли вы назвать ваших ведущих дизайнеров?
— Мировые знаменитости нам не по карману, а те, что у нас работают, принадлежат фирме. Для нас достаточно того, чтобы на рынке было известно только имя фирмы *.
Трудно сказать, чего больше в последнем ответе — простодушия или цинизма, но он, повторяю, типичен для любой промышленной выставки. Было бы еще большим простодушием требовать от бизнесменов, рассматривающих произведения искусства как товар, чтобы они к товару относились как к произведению искусства, только потому, что нам отношение промышленников к художнику кажется не вполне этичным и, мягко говоря, потребительским. Но бизнес есть бизнес.

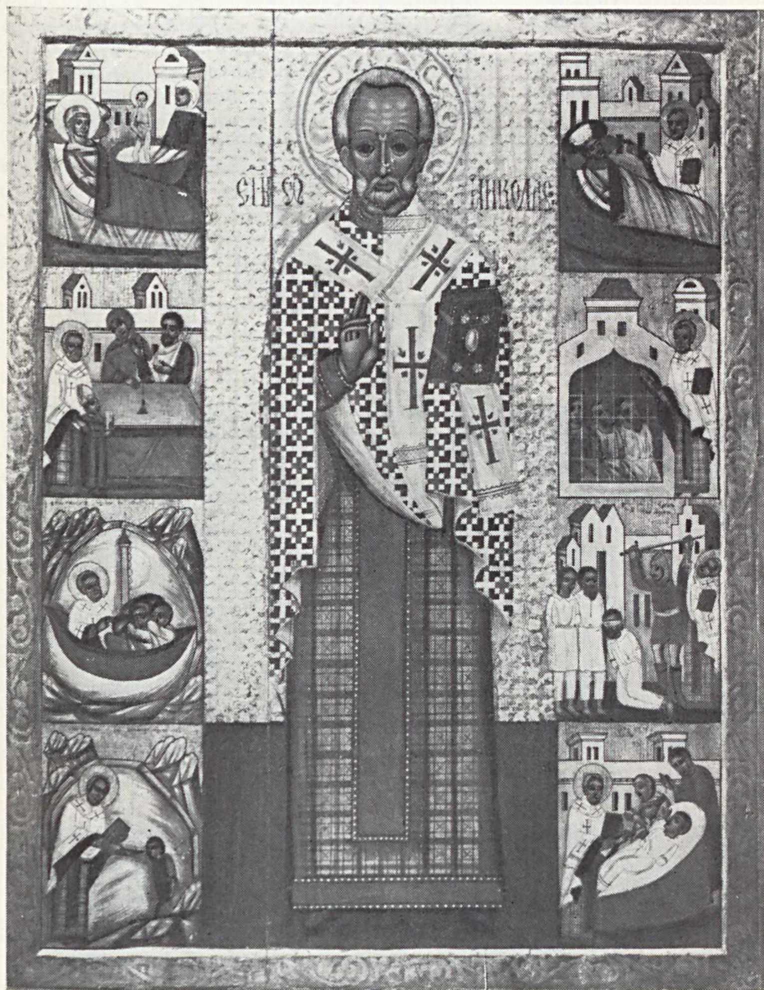


---

* Одно имя все же удалось узнать. Ведущим дизайнером фирмы «Далвера» оказался Росси, прямой потомок великого русского архитектора XVIII века Карла Ивановича Росси (Неаполь 1775—С. Петербург 1849).

Из архива «ДИ СССР»

«Никола в житии» из села Рихтичи



Проблема усвоения и творческой интерпретации реалистических методов Ренессанса стала одним из самых актуальных вопросов истории украинской художественной культуры. В искусстве Украины рубежа XVI—XVII веков новые тенденции тесно переплетаются с общественно-политической жизнью и с традициями европейского Возрождения.

К числу памятников этого времени теперь можно присоединить еще один, вывезенный в 1974 году художниками-реставраторами музея украинского искусства во Львове М. Отковичем и П. Петрушаком из с. Рихтичи.

«Никола в житии» выполнен в технике темперной живописи по левкасу.

Икона интересна еще и тем, что в фондах древней живописи музея украинского искусства находим для нее целый ряд аналогий, которые даже при беглом сопоставлении формальных признаков выдают руку одного мастера.

В иконах, разных по размерам, сюжетам и назначению, художник руководствуется едиными принципами в композиции, колорите, моделировании формы, проявляет уже выработавшийся у него навык в передаче черт лица, одежды, архитектуры, пейзажа и других деталей. В композиции этот анонимный мастер обнаруживает приемы художника-монументалиста, мыслящего масштабно. Он не дробит изображение несущественными деталями. В колорите точно так же, как и в иконе из села Рихтичи, доминирует красная охра в соединении с белилами. Обращает на себя внимание такая любопытная деталь — мастер идентифицирует изображения лиц в зависимости от возраста.

В изображении архитектурных сооружений мастер пользуется широкими плоскостями, ритмично расчленяет их прямоугольными, арочными или же круглыми проемами. При традиционном схематизме строений, художник стремится проявить некоторые навыки линейной перспективы и объединить архитектуру с действием, которое происходит. Он вводит в некоторые композиции разные типы зданий — ротонда, куб с куполом и т. д., иногда их повторяет или варьирует. Пейзажные мотивы выступают то в виде холмистого вида с деревьями, пышные кроны которых как бы развеваются на ветру («Вознесение»), то это — одинокое наклонившееся дерево («Вход во Иерусалим»), в ряде икон — условное изображение гор с холмами сплошь покрыто лесными зарослями.

В произведениях мастера с Дрогобичины нет механического воспроизведения образов заученными приемами. Новые черты в его творчестве развиваются, постепенно расширяются, отражая то общее движение, которое определяет основное направление украинской живописи конца XVI — начала XVII века. Иконография «Николы в житии» из села Рихтичи дает основания утверждать, что мастер еще крепко связан с традициями иконописания XVI века.

Художественный стиль всех икон, происходящих с Дрогобичины, вызывает законный вопрос о центре, в котором мог сформироваться этот анонимный мастер. Сходство его произведений в иконографии, композиции, технике исполнения, типаже, колорите, а также в использовании орнаментальных мотивов с росписями церкви Воздвижения в Дрогобиче значительно. Все это позволяет думать, что мастер, о котором идет речь, мог принадлежать к числу мастеров, расписавших церковь Воздвижения в Дрогобиче. В таком случае это явление можно рассматривать как конкретный пример универсализма украинских художников, в среде которых, как правило, не существовало резкого разграничения на монументалистов, мастеров, специализировавшихся на выполнении станковых произведений, и миниатюристов, хотя каждый из отмеченных видов творчества имел свою специфику. Реставрационное раскрытие иконы «Никола в житии» позволило таким образом не только обнаружить замечательный памятник, но, что не менее существенно, сформулировать положение, важное для понимания украинского изобразительного искусства рубежа XVI—XVII веков.

В. Euмкович

Новое в рижском фарфоре

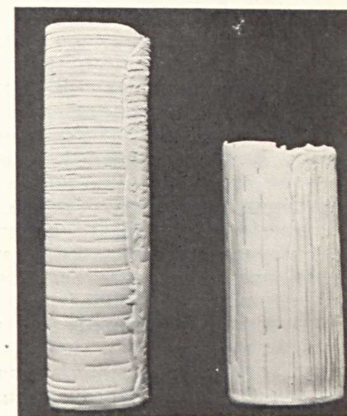
По всей стране хорошо известен почерк Рижского фарфорового завода, изделия которого отличаются четкими ясными формами, отсутствием излишних украшений, спокойной гаммой красок, строгим геометричным декором. В формировании этого почерка большая заслуга принадлежит ведущему художнику завода Зине Улсте, которая работает здесь уже более 20 лет. В 1978 году ей присвоено звание заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР. З. Улсте принадлежат многие образцы посуды для массового производства, отмеченные национальным характером и чувством современного стиля. Сейчас З. Улсте работает над опытами украшения фарфоровых изделий рельефом, который значительно обогащает выразительность формы. Дополненный отдельными акцентами золота, такой декор делает предмет нарядным и изящным.

Интересны опыты работы в фарфоре латышских керамистов Петериса Мартинсонса и Хелги Мелнбарде-Крисберги.

П. Мартинсонс давно известен как автор своеобразных произведений художественной керамики, которые он успешно экспонировал на многих выставках в различных странах. Трижды (1972, 1975, 1976) на международных форумах керамистов в итальянском городе Фаэнце его работы были награждены золотыми медалями. Хотя к фарфору П. Мартинсонс обратился недавно, в его лучших работах поражает тонкое чувство материала и способность раскрыть присущие только фарфору свойства — тонкость, хрупкость, относительную прозрачность. Чтобы лучше выявить богатство нюансов фактуры самого материала, художник отказался от глазури, применяя ее только в отдельных случаях в качестве контрастирующе-



З. Улсте
Ваза. Фарфор



П. Мартинсонс
Декоративные сосуды. Фарфор

го акцента. В «белом фарфоре» П. Мартинсонса формы никогда не повторяются. Поверхность одних изделий кажется совершенно гладкой, у других заметен различный рельеф. Как форма, так и рельеф, в зависимости от местонахождения источника света и наблюдателя, приобретают неповторимую игру света и тени. Фарфор Н. Мартинсонса не надоедает, каждую его работу можно открыть для себя снова и снова.

Талант Х. Мелнбарде-Крисберги ярче всего проявился в надглазурной живописи на фарфоре, причем она использует для этой цели как отдельные глазурованные плитки, так и составленные из них панно. Картины Х. Мелнбарде-Крисберги можно охарактеризовать как музыку в красках, тем более, что именно в звуках музыки чаще всего рождаются идеи и темы ее работ. Как бы в подтверждение этого свою персональную выставку художница назвала «Мир цвета и звуков». Она разработала декоративный стиль, которому свойственна большая эмоциональность. Ритмы композиций и теплая палитра красок (преобладают красноватые, коричневые и фиолетовые тона) в ее картинах, кажется, щедро дарят нам жизнерадостность и оптимизм. В ее работах обычно чередуются различным образом покрытые поля красок с рисунком, выполненным пером. Лучше всего ее работы воспринимаются на расстоянии, поэтому ее мастерство вполне можно использовать для крупноформатной стенной живописи.

Так латышские художники расширяют выразительную палитру фарфора.

Зигурд Констант

Фарфор и стекло Донбасса

В Донецком областном художественном музее в начале года экспонировались персональные выставки ведущих мастеров декоративно-прикладного искусства Донбасса: художников Дружковского фарфорового завода В. Ковальчука и С. Федяева и главного художника Артемовского стеклозавода Н. Воинова. Приуроченные к 325-летию воссоединения Украины с Россией, выставки знакомили зрителей с художественным творчеством, в котором своеобразно переплелись традиции русского и украинского искусства.

Национальные черты украинского фарфора Василий Ковальчук воспринял еще в Ворошиловградском художественном училище. Длительная работа на старейших фарфоровых заводах республики закрепила эти черты. Особенно развернулись творческие способности Ковальчука на Дружковском фарфоровом заводе, художественную лабораторию которого он возглавил с 1971 года.

Своеобразие фарфоровых изделий Ковальчука прежде всего в четком, выверенном силуэте, удачном пропорциональном соотношении форм. Глубокое знание народных традиций позволяет художнику творчески перерабатывать такие, например, устойчивые формы бытовых вещей, как майоликовые баклаги и куманцы. Эти несколько тяжеловесные пластичные изделия в интерпретации Ковальчука в фарфоре приобретают новое качество — легкость и изящество. Декоративное богатство росписи всегда органично связано с формой изделия. Мастер избегает контрастных сочетаний, его живописи свойственна тональная гармония, мягкая и сочная, как акварель. В. Ковальчук широко использует растительный и геометрический орнамент, родственный народному. Для подглазурной росписи он применяет ограниченную, но хорошо сгармонированную палитру — синие, зеленые, коричневые цвета. Часто акцентом является надглазурное золочение, которым широко пользуется мастер. Такими стилистическими особенностями отличалось большинство лучших работ, представленных на выставке.

Иные черты характерны для творчества Сергея Федяева. В его работах более выражены современные декоративные тенденции, хотя им освоены и украинские народные традиции. Федяев прошел русскую школу, учился в Ленинградском училище имени Мухиной на отделении мастеров, затем работал в творческих лабораториях и цехах Хайтинского и Южно-Уральского фарфоровых заводов.

В Донбассе художник разрабатывает новые формы, увлекается пышным украинским растительным орнаментом. Правда, иногда это приводит к декоративной перенасыщенности вещей (например, сервизы «Свадебный», «Цветение», большие декоративные вазы), в которых обильное применение кобальта перегружает форму. Федяев любит сочные, контрастные сочетания как подглазурной, так и надглазурной росписи. В лучших работах художника, исполненных в последние годы, мажорное звучание живописи хорошо согласуется с формой, обусловленной назначением вещи.

Интересным, необычным для Федяева было создание сервизов «Банкетный» и «Сибирь», в которых мастер сохранил белизну фарфора, что при большом разнообразии форм придало им особое изящество и чистоту.

Выставка художественного стекла Николая Воинова также примечательна плодотворным воплощением самобытных национальных традиций в решениях современного характера. Выпускник училища имени Мухиной Воинов несколько лет работал на заводе «Красный гигант» Пензенской области, а затем более 15 лет на Украине. Сначала увлечение новым для него самобытным украинским искусством иногда приводило к подражанию, заимствованию. Ныне опытный мастер



В. Ковальчук
Сервиз «Дрогобич». Фарфор.



С. Федяев
Декоративное блюдо «Цветы в корзине». Фарфор



Н. Воинов
Набор «Украинский». Стекло.

успешно соединяет богатейшие традиции русского стекла с характерными особенностями украинского, творчески перерабатывает и развивает их, создавая оригинальные работы.

Изделия Воинова, как массового, так и выставочного назначения, достаточно разнообразны, но в них всегда подчеркнуты естественные свойства материала — прозрачность, хрупкость, пластичность, способность воспринимать цвет и отражать свет. Мастер отдает предпочтение гутному способу производства.

Творческие устремления Воинова с наибольшей определенностью сказались в целом ряде несерийных работ. Характерна ваза из темно-красного сульфидно-цинкового стекла, изящные очертания которой подсказаны так называемыми украинскими «тыквами» из глины. Силуэт, пластическое и цветовое богатство, игра света — эти выразительные средства у Воинова всегда подчинены определенному образному замыслу. Таковы ваза «Осень» в виде распустившегося цветка, привлекающая насыщенным сплавом сине-желто-оранжевых красок, набор «Вологодский» из рубинового стекла, в котором алмазной гранью эффектно передан мотив русского народного орнамента «снежинка».

На персональных выставках ведущие мастера художественной промышленности Донбасса показали высокий уровень творческих достижений, новаторское отношение к традициям. Сейчас Н. Воинов, В. Ковальчук, С. Федяев в творческих лабораториях своих заводов создают работы, посвященные 325-летию воссоединения Украины с Россией, начинают выпуск сувенирно-подарочных изделий по заказу оргкомитета Олимпиады-80.

Г. Михальский

Выставка мастерицы

В выставочном зале подмосковного города Подольска состоялась выставка самодеятельной художницы Евгении Матвеевны Грика. Это первая персональная выставка мастерицы. На выставке были представлены декоративные вязаные шали, сарафаны, жакеты, гобелен, панно. Выставки самодеятельных художников обычно привлекают нас искренностью творческого самовыражения, в котором выявляются самые разнообразные жизненные интересы.

Свою выставку Евгения Матвеевна посвятила 100-летию со дня рождения П. П. Бажова — произведения писателя очень близки художнице. В атмосфере уральских сказок черпает художница образы своих изделий. Любимый ею уральский камень малахит, переливы его цвета и сложное движение разводов подсказали решение ансамбля «Малахитовый». Плавный силуэт русского сарафана, струящаяся шаль напоминают поэтический образ героини бажовских сказов. Шали занимают в экспозиции особое место. Они разнообразны и необычны по своей форме. Сама мастерица говорит, что форма шалей подсказана очертаниями воинского шлема и старинных женских головных уборов — кокошников.

Цветовая гамма, декор этих изделий навеяны поэтическими ассоциациями с природой — птицами, цветами, временами года. Шали носят название «Анютины глазки», «Птица осень», «Россиянка». Изделия самодеятельной художницы интересно разработаны по цвету. Мастерица сама обрабатывает и окрашивает пряжу, и это обеспечивает богатство ее палитры, свободу в выборе цветовой гаммы.

Вещи Е. М. Грика не только красивы, но они удобны в пользовании — теплы, рационально сконструированы. Е. М. Грика отработала такую технику вязания, при которой можно вещь использовать в двух вариантах — она не имеет изнанки. Технологической стороне изделий мастерица придает большое значение. Евгения Матвеевна пользуется особым приемом соединения протяжек сетки ажурно-гипюрных изделий. Обработанные специальным крючком в этой технологии они не имеют шва и представляют собой цельную вещь. За это приспособление и способ вязки Е. М. Грика имеет авторское свидетельство изобретателя.

Широта и разнообразие жизненных интересов, высокий уровень мастерства, развитый художественный вкус позволяют Евгении Матвеевне Грика создавать вполне утилитарные вещи, но исполненные настроения и декоративной выразительности.

Л. Курганова



Не будет преувеличением сказать, что проблема сохранения архитектурного наследия занимает одно из самых важных мест в практике современного градостроительства *. Необходимость сохранения старого в городской среде признают сейчас все, однако еще много неясного в путях и методах решения этой задачи. Книга «Памятники архитектуры в структуре городов СССР» делает значительный шаг в этом направлении. Архитектурное наследие во всем многообразии его видов и современная градостроительная структура — основное содержание пяти обобщающих исследований первой части книги. Вторая часть — конкретный показ путей и методов практического решения задач на примере реконструкции городов СССР. Заявленный во введении к книге градостроительный подход к проблеме пронизывает все теоретические статьи и материалы конкретных решений, представленные в книге. Убедительно показано, что судьба не только отдельного памятника архитектуры не может быть решена вне связи его с окружением, понимаемым достаточно широко, но и само это окружение должно рассматриваться на уровне всего города и даже системы расселения. Являясь, с одной стороны, специфической и профессионально очерченной сферой деятельности, охрана историко-архитектурного наследия в то же время — часть процесса управления развитием городских организмов. Такое и только такое понимание места и значения этой сферы способно принести столь желанные результаты, к которым так стремятся сейчас.

Между тем, вопрос о том, в чем именно состоят ценности историко-архитектурного наследия, что и как сохранять претерпел за довольно короткий срок — 10—15 лет значительную эволюцию. Результат этой эволюции и современная точка зрения на вопрос достаточно широко представлены в книге. При этом показано большое разнообразие задач — от сохранения отдельного памятника к сохранению рядовой, фоновой застройки — городского контекста; приемов планировки отдельных районов и целых городов; неповторимых черт городского пейзажа и качеств природного ландшафта, окружающего город; самого города в целом, который весь может рассматриваться как памятник архитектуры. В отдельных случаях объектом историко-архитектурного наследия являются и такие элементы городского пейзажа, как характер озеленения, характер и масштаб замощения улиц, ограды отдельных участков и домовладений с воротами и калитками, оригинальные, а иногда и совсем наивные надписи и названия магазинов и лавок ремесленников, фонари освещения, уличные скамьи и т. д. Иногда возможно буквальное повторение всех этих элементов (как в Суздале), иногда (как в Вильнюсе) — проектирование заново, не копируя старые образцы — современная интерпретация форм, соответствующих характеру исторического города.

Условия зрительного восприятия, без которых немыслимо визуальное существование самих объектов архитектурного наследия — все видовые точки, с которых открываются порой уникальные виды на ансамбли (например, виды на Троице-Сергиевскую лавру в Загорске с отражением в зеркале водоема), «смотровые коридоры», видовые «прозоры», а также «обратные» связи (виды от памятников на природное окружение), — подлежат такому же бережному сохранению (а во многих случаях и восстановлению), как и сами архитектурные объекты.

Во многих статьях книги звучит горечь по поводу утрат, зачастую необратимых и невосполнимых, которые нанесло архитектурному наследию (особенно малых городов) строительство 50—60-х годов; дается обоснованная и принципиальная критика московских объектов — гостиниц «Россия», «Националь», «Москва», таллинской гостиницы «Виру» и других. И как одна из задач — ставится задача возможной нейтрализации пагубных последствий строительства, проведенного при отсутствии каких-либо концепций отношения к архитектурному наследию.

Вопрос о стилевых характеристиках отдельных объектов и комплексов затрагивается в книге неоднократно. Что надо сохранять и реставрировать в памятнике архитектуры или ансамбле — его первоначальный облик, или частичную переделку в последующие века, а может быть коренную перестройку, к тому же осуществленную талантливой рукой? Где те критерии, на которые следует опереться в этом вопросе? (Отметим, что такого вопроса не возникает, например, при реставрации живописного произведения, когда очищение полотна от всех позднейших наслоений, записей является единственным способом восстановления картины).

В книге проводится мысль о том, что единство и целостность архитектурного ансамбля — не в стилевом единстве (пример тому ансамбли центра Ленинграда); что надо сохранять объект наследия как явление культуры, а не только как изолированный и оторванный от естественного исторического развития объект, стерильно чистый и однозначный в стилевом отношении, в котором зафиксирован только лишь акт его создания.

При такой постановке вопроса возникшие в позднейшие эпохи наслоения обладают собственной ценностью, «но главное, что в сумме своей они образуют зримое выражение «четвертого измерения» объекта в целом — времени» (с. 21).

Фактор времени должен присутствовать, по мысли авторов книги, в самом подходе к сохранению наследия как к процессу: «реконструкция сложившихся городов не может рассматриваться как единовременный акт «однажды и навсегда». Непрерывное преобразование становится естественной формой существования города...» (с. 13). В этом состоит преемственность культуры — связь прошлого, настоящего и будущего.

К проблеме стилевого единства близок вопрос о допустимости стилизации. Отвергая стилизацию как всеобщий и единственный прием, в своей статье А. Иконников утверждает, что «стилизация новых сооружений под старое не может обеспечить ни подлинного единства визуальных характеристик среды, ни выразительности и содержательности формы целого» (с. 43). Однако, развивая тему сочетания старого и нового в городе, Н. Гуляницкий приводит жилой дом 50-х годов, построенный в Таллине со стилизованным фронтоном в духе окружающих его средневековых зданий как положительный пример, правда, оговорив его исключи-

---

* Памятники архитектуры в структуре городов СССР. М., «Стройиздат», 1978.

тельность (с. 53). Может быть стоит говорить не о тотальной недопустимости стилизации, а о ее качестве и характере в тех отдельных случаях, когда она все-таки необходима (как в выше приведенном примере).
К спорным моментам стоит отнести излишне оптимистическое отношение к ленинградским пригородам, когда «приобщение народных масс к накопленным культурным сокровищам» (с. 26) происходит сейчас в такой форме, которая угрожает самому физическому существованию этих уникальных пейзажных парков, с их аллеями, полянами и водоемами, не рассчитанными на массовые гулянья и купанья. В результате все это относится к явлениям скорее тревожным, чем положительным: здесь явно просчет с функциональной нагрузкой.
Досадный недочет оформления книги — неудачное расположение в тексте аналитических таблиц (оригинальных и интересных самих по себе) и пояснительных надписей к ним, что делает иногда чтение текста сложнейшей задачей (с. 102—105, 126—134).
В заключение можно сказать, что книга цельная, несмотря на многочисленный авторский коллектив, пронизана единой концепцией, охватывает широкий круг теоретических вопросов и дает картину современной практики сохранения историко-архитектурного наследия в городах нашей страны.

Е. Беляева



Книга Е. А. Бубновой «Конаковский фаянс» посвящена крупнейшему и широко известному в нашей стране заводу художественных бытовых изделий. Она охватывает всю его историю от основания — в первом десятилетии XIX века до настоящего времени, когда Конаковский фаянсовый завод имени М. И. Калинина стал мощным современным производством, одним из ведущих предприятий советской художественной промышленности.
Издание основано на исчерпывающем фактическом материале, в исторической части привлечены новые архивные и документальные данные, опубликованы многие неизвестные до сих пор изделия; в разделе, рассказывающем о советском периоде, собраны все основные сведения о художниках, когда-либо работавших на заводе, и об их произведениях. Особую ценность представляет публикация марочных знаков фаянса за всю его более чем 150-летнюю историю, которые, в отличие от фарфоровых марок, гораздо менее известны.
На примере Конаковского завода, имеющего глубокие художественные традиции и определенный стилистический почерк, Е. А. Бубнова раскрывает, каким образом работа подобного производства связана, с одной стороны, с процессами экономического развития промышленности, с другой, — с культурной жизнью своего времени.
Первые главы книги посвящены истории завода, которую автор делит на два основных периода: ранний — деятельность фабрики Ауэрбаха (1810—1870) и кузнецовский, когда он перешел в Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий М. С. Кузнецова. Эти периоды по-разному оцениваются Бубновой. Работу фабрики Ауэрбаха автор связывает со становлением национальной промышленности в России, постепенным завоеванием массового рынка, утверждением своего места в экономико-культурной жизни страны. В книге бережно собраны основные сохранившиеся образцы раннего русского фаянса, высоко оцениваются их художественные качества, при этом правильно намечены два основных приема в декорировании изделий: линейно-графические монохромные рисунки в технике печати и живописная цветная ручная роспись.
Особенно важна мысль, что в ряде изделий проявляется очевидная связь с традициями русской народной керамики, что «в самом подходе к украшению посуды чувствуется рука народного мастера», (с. 23), а именно свежесть и легкость мазкового письма, включение в роспись бытовых сценок, шуточных мотивов, посвятительных надписей.
Следовало бы, на наш взгляд, в дальнейшем изложении больше выявить, каким образом эти традиции развиваются советскими художниками, так как именно благодаря такому наследованию советский фаянс сохраняет свои национальные черты, а Конаковский завод ценится как уникальное по художественному направлению производство.
Нельзя не согласиться с высокой оценкой автора художественных качеств фаянсовой посуды фабрики Ауэрбаха, которые позволяют лучшим ее образцам войти в сокровищницу русского декоративно-прикладного искусства первой половины XIX века, времени его наивысшего расцвета.
«Кузнецовский» период завода оценивается в книге гораздо более критично.
В продукции Тверской фабрики Кузнецова справедливо отмечается потеря чистоты стиля, эклектизм, имитация материалов, перегрузка декором. Развитие капиталистического производства, погоня за прибылями, угождение массовому вкусу привели к падению художественного уровня фаянсовых изделий. Но, на наш взгляд, и в это время можно обнаружить ряд достойных внимания завоеваний художественного фаянса — это прежде всего технически-исполнительское мастерство, овладение крупной скульптурной формой и даже известные достижения в декоративных решениях. Так что не стоит с плеча отвергать всю продукцию этого периода, в нем тоже можно найти полезное наследие.
В III и IV главах, посвященных советскому периоду работы Конаковского фаянсового завода, подчеркивается мысль о влиянии творческой деятельности художников на формирование ассортимента и художественного облика продукции промышленного предприятия. В книге впервые подробно рассказывается об организации на заводе в начале 30-х годов художественной лаборатории во главе с И. Г. Фрих-Харом, о работе с фаянсом известных художников и скульпторов В. А. Фаворского, И. С. Ефимова, С. Д. Лебедевой, И. М. Чайкова, М. П. Холодной, В. Г. Филянской и других, которые совершили рывок в повышении качественного уровня фаянсовых изделий, и даже если они не смогли обновить весь массовый ассортимент Конаковского завода, то сделали главное — подняли престиж самого материала, раскрыли его художественные потенции, ввели изделия из фаянса в ранг художественных произведений.
Это творческое отношение к продукции массового назначения, призванной войти в народный быт, было подхвачено и развито молодым поколением художников, пришедшим на завод в послевоенные годы и продолжающим активно работать в настоящее время. Основная часть книги отведена именно этому, действительно наиболее плодотворному периоду работы Конаковского фаянсового завода, когда его массовая продукция и выставочные вещи приобрели художественный характер, сохраняя традиционный стиль русской национальной посуды. На примере фаянсового завода имени Калинина, характерного и в то же время особенного предприятия советской художественной промышленности, Е. А. Бубнова ставит важные искусствоведческие вопросы: соотношение массового и уникального, индивидуального творчества и производственных требований, традиционного облика бытовых изделий и смены ценностных ориентаций в прикладном искусстве. Таким образом, деятельность фаянсового завода рассматривается в связях его с художественным процессом всего современного декоративно-прикладного искусства, ставится в ряд культурных явлений эпохи.
Можно сделать лишь один упрек по поводу текста: в своем стремлении к исчерпывающему охвату фактического материала, автор подчас впадает в излишне подробное описательство, очевидно, более четкая акцентировка основных и принципиальных авторских положений помогла бы читателю в освоении этого искусствоведческого труда. Стоит отметить обилие иллюстраций в книге, выполненных на хорошем профессиональном уровне. К сожалению, издатели не нашли нужным упомянуть имена фотографов Э. И. Стейнерта и А. А. Александрова, которые проделали большую работу и значительно обогатили издание своими фотографиями.
Хотелось бы, чтобы книга Е. А. Бубновой «Конаковский фаянс», вышедшая в издательстве «Изобразительное искусство», послужила началом серии монографий, посвященных лучшим предприятиям советской художественной промышленности.

Л. Крамаренко

Е. А. Бубнова. Конаковский фаянс. М., «Изобразительное искусство», 1978.

«Новые открытия советских реставраторов»

Истинное искусство, какой бы нации оно не принадлежало, ценность общечеловеческая. Это еще раз подтвердила выставка «Новые открытия советских реставраторов». И подтвердила ярко и убедительно. Сначала ею был восхищен Париж, где она экспонировалась в связи с XX сессией Генеральной конференции ЮНЕСКО. Затем, развернутая в залах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, она в течение полутора месяцев привлекала к себе любителей искусства.
Выставка была организована Министерством культуры СССР, Министерством культуры РСФСР и советской комиссией ЮНЕСКО при активном участии общества «Франция—СССР» и Союза обществ дружбы. Экспозиция ее подбиралась с таким расчетом, чтобы показать шедевры русского искусства, наиболее эффектные его памятники, открытые за последнее время, и в то же время продемонстрировать успехи и достижения советской реставрационной школы.
Представленные на выставке образцы русской иконописи из собрания Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева возрождены руками реставраторов музея, мастеров разных поколений — умершего недавно В. Кирикова и его учеников И. Ватагиной, А. Кирикова, М. Баруздина.
Несколько лет назад научные сотрудники Костромского музея изобразительных искусств во главе с его директором Виктором Игнатьевым обнаружили в запасниках Солигаличского музея полуистлевшие портреты живописца

XVIII века Григория Островского. А в деревне Шаблово, на той же костромской земле, отыскали ветхие холсты Ефима Честнякова. Их «оживили» реставраторы, специалисты по масляной живописи Государственного художественного научно-реставрационного центра имени И. Грабаря — С. Голушкин, В. Танаев, И. Тарасов, Н. Маренникова, Н. Кошкина, В. Егоров, М. Фурдик, П. Горпунг.

Жемчужины русской миниатюры — акварельные и карандашные портреты эпохи Пушкина собраны из разных музеев России. Представ перед зрителем в одной экспозиции, они знаменуют собой целое явление, единое творческое направление в художественном наследии нашей страны. Мастерство психологической характеристики, тонкость и чистота манеры отличают работы лучших его представителей — П. Соколова, А. и К. Брюлловых, В. Гау, А. Орловского. Много сил и времени отдали на их восстановление мастера отдела графики центра имени И. Грабаря под руководством Е. Костиковой.

Реставраторам, благодаря труду которых обрели новую жизнь эти уникальные произведения нашего искусства, посвящен специальный раздел выставки. Здесь галерея их фотопортретов, рядом с именами авторов работ значатся и имена реставраторов. Искренним признанием и благодарностью отмечена каждая страница Книги отзывов.

Во всем этом большая заслуга организатора экспозиции искусствоведа и художника-реставратора Савелия Ямщикова, исследовательская, организаторская и издательская деятельность которого отмечены недавно Академией художеств СССР — С. Ямщиков награжден серебряной медалью.

Л. Г.

О новой технологии витража

В настоящее время и в нашей стране, и за рубежом разрабатываются различные по технологии исполнения, материалам и художественным приемам виды витражей: из стеклянных отливок со сколами, скрепленные бетоном, рамой из дерева или металла; из цветного стекла в металлических переплетах; стеклянные полупрозрачные витражи, выполненные путем нанесения изображения на листовое стекло травлением или пескоструйной обработкой, или керамическими эмалями. Из современных материалов применяют стеклопластик и другие пластмассы.

В 1978 году исследовательской группой архитекторов МАРХИ было получено авторское свидетельство на изобретение нового вида витража — витражный триплекс *.

Витраж на основе триплекса представляет собой трехслойное изделие из двух листов оконного стекла, прочно связанных находящейся между ними прозрачной поливинилбутиралевой пленкой. Пленка эта обладает высокими адгезионными свойствами, то есть способностью к склеиванию с другими материалами, прозрачна и светостойка. Сочетание хрупкого стекла с эластичным материалом прокладки обеспечивает витражному триплексу свойство безосколочности.

Для получения изображения на пленке используются синтетические органические красители различных классов, предоставленные Научно-исследовательским институтом органических полупродуктов и красителей. Перед нанесением на пленку, красители растворяют низкокипящими, нетоксичными и невзрывоопасными растворителями, которые допустимы при работе в нормальных условиях.

Возможные отрицательные воздействия неблагоприятных факторов, таких, как влага или кислород, влияющих на цветостойкость органических красителей, устраняются путем запрессовки пленки с нанесенным на нее изображением между стеклами и герметизацией по периметру изделия меламиновым лаком.

В настоящее время ведутся работы над предотвращением выцветания витражей от ультрафиолетового излучения, выявлением наиболее светостойких красителей, над созданием широкой палитры, обеспечивающей достаточную долговечность витражей из триплекса.

Витражный триплекс открывает для художников новые возможности на пути поисков новых выразительных средств этого вида декоративно-прикладного искусства.

Сама технология его изготовления уже несет в себе приемы, не применявшиеся до этого времени в искусстве стеклянного витража. Достаточно сказать, что изображение на пленку можно наносить кистью, краскопапылителем, валиком, по шаблону или типографским способом, воспроизводя то штриховой рисунок, то живописный мазок или равномерно заливая цветом рисованный силуэт. В зависимости от количества красителя в растворе может быть достигнута различная насыщенность цвета. Это позволяет добиваться необычайного разнообразия световых и цветовых эффектов, тончайших изобразительных нюансов. Новая технология индустриальна по характеру исполнения, экономична и нетрудоемка. Благодаря этим качествам витражный триплекс может найти широкое применение в массовом строительстве. Изделия из него — светопрозрачные ограждения, визуальные коммуникации и указатели, стекла рекламы, элементы благоустройства как внешнего, так и декоративной отделки интерьеров — могут быть использованы в серийном производстве при отделке типовых зданий как качественно новое средство организации городской среды.

П. Ревякин, О. Андриевская

* П. Ревякин, Л. Цаплина, П. Кочнев, О. Андриевская. Авт. свид. СССР № 610686, кл. В44С5/08 заявл. № 2420928/28—12, от 18.II.1976 опубл. 27.5.1978

Страница коллекционера

Бурятская пластика

Стр. 48
1 ряд
Верблюд.
Начало XIX в.
Дерево тон.

Лошадка «охристая».
Начало XIX в.
Дерево тон.

Слон «белый».
Начало XIX в.
Дерево тон.

2 ряд
Овца.
Начало XIX в.
Дерево тон.

Лев «зеленый».
Начало XIX в.
Дерево тон.

3 ряд
Лев. Начало XIX в.
Дерево тон.

Собака-замок. XIX в.
Мастер Цыден Нимаев. Бронза

4 ряд
Лань. XIX в.
Медь, золочение

Лев. XIX в.
Бронза

Лев. Начало XIX в.
Дерево тон.

Скульптор Сэрэнжав Балдано начал собирать свою коллекцию в начале 60-х годов во время многочисленных поездок по аймакам Бурятии и продолжает собирать поныне.

Изображения животных созданы народными мастерами Бурятии из дерева, металла и камня в разное время: в XIX — начале XX века.

Фигурки, небольшие по размеру, всего несколько сантиметров, производят монументальное впечатление благодаря устойчивому композиционному решению, а также обобщенной трактовке тела, статичности позы и декоративности. В этих произведениях легко угадывается доброта души их творца, цельность и полнота его восприятия мира.

В бурятском народном творчестве мир животных занимает особое место. Анимализм поздних кочевников-бурят, его истоки лежат в богатейших традициях пластики культур ранних кочевников, которые существовали на территории Бурятии, но в нем нашел выражение и быт современного бурята, его занятия скотоводством. Вместе с тем, народное творчество бурят связано с искусством соседних стран — России, Тувы, Якутии, Монголии, Тибета, Китая. Взаимодействие искусства этих стран и местной, уходящей в глубокую древность традиции определило особенности бурятского искусства. Художественная самостоятельность, своеобразие народного творчества бурятского народа явственно проявилась в пластике. Особенность стиля анималистики бурятского народа заключается в умении в простых лаконичных формах создать образ, поражающий удивительным соблюдением меры между условным и реальным. По своему функциональному происхождению и назначению изображения домашних животных относятся к группе так называемых животных «ганзая». Эти животные служили жертвоприношениями божествам-покровителям. Этот обычай уходит корнями в далекое прошлое, когда родовому духу посвящались лучшие экземпляры домашнего скота. Религии менялись, а этот языческий обычай сохранился. Однако со временем в обряде жертвоприношения живых животных заменили деревянными изображениями.

Обычно эти фигурки ставили на божницу в юрте, возжигали благовония и ставили перед ними «святую» воду в чаше. Или же, особенно у агинских бурят, издревле существовал обычай по-особому благодарить матушку-природу. Там, где скотовод находил целительный источник, он тут же садился и вырезал при помощи особой местной формы ножа традиционные фигурки и оставлял их поблизости. Потому-то и находят на территории Агинского бурятского округа многочисленные фигурки животных.

В бурятской народной пластике наиболее распространены фигурки коня, собаки, овцы, козы, верблюда, быка.

Уникальным по своей художественной ценности в коллекции С. Балдано является замок в форме собаки, отлитый из бронзы и покрытый гравировкой. По преданию этот замечательный замок сделал талантливый чеканщик Цыден Нимаев.

Собака — бесстрашный и верный помощник скотовода, охраняла его дом в степи, хозяйство, в тайге помогала ему во время охоты на зверей, поэтому вполне естественно, что образ четвероногого друга чаще всего возникал в творчестве бурята.

С приходом ламаизма в бурятской пластике появились изображения фигур таких неведомых ей животных, как слон, лев, тигр, дракон, связанных с буддийскими изображениями добрых и грозных божеств. Согласно мифологии эти «четыре сильных» считались помощниками людей в подавлении зла и обретении мудрости, бесстрашия, доброй славы, физической силы, красоты, здоровья, самостоятельности и независимости в делах.

Лев как символ могущества, силы и непобедимости стал одним из наиболее популярных мотивов в народном творчестве бурят. Изображения льва украшали храмы-дацаны, многочисленные предметы культового назначения, ювелирные и бытовые изделия. Народная фантазия наделила льва чертами известной бурятам собаки. Такие изображения льва-собаки существуют в бесконечно разных вариациях.

Очень интересные образцы есть и в коллекции С. Балдано.

Образы животных, созданные бурятскими мастерами, отличаются особой плавностью линий и совершенством форм. Их хочется взять в руки, потрогать.

Ирина Балдано












Декоративное искусство СССР

журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

Ежемесячный журнал Союза художников СССР. 10 (263). 1979
Основан в 1957 году

На обложке:

Роспись двери в доме В. А. Конина. Костромские мастера. Архангельская обл., Вельский р-н, д. Ексинская

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются

А06221 от 13.IX.1979
Сдано в набор 8.IX.1979
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 10,555
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 5207. Тираж 34 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21

В номере:

1
Юрий Осмоловский Дороги молодых

2—15 *Панорама молодых*
Людвика Жеуролите Ниёле Вилутите, Ромас Далинкявичюс

4
Михаил Микишатьев Леонид Соколов

5
Наталья Уварова Владимир Олейник

7
Нэлли Гассанова Константин Бердников

8
Татьяна Астраханцева Наталия Ропова

10
Татьяна Сельвинская Кировский ТЮЗ

12
Александр Добровольский Виталий Денисенко

13
Хелена Кума Хелле Видевик

14
Марина Степанян Ван Согомонян

16 *Народное искусство*
Ольга Севан Роспись крестьянского дома

21 *Мнения, суждения, споры*
Александр Ермолаев Самоценность или взаимообусловленность

24 *Профили*
Мира Даен Керамические пейзажи

27 *Отчет и размышления*
Селим Хан-Магомедов Проблемный семинар по теории дизайна

30 *Мастер и время*
Григорий Стернин Научное наследие А. А. Федорова-Давыдова

32 *Художник и среда*
Николай Андрущенко Скульптура на детской площадке

34 *Искусство в буржуазном мире*
Александр Рябушин, Владимир Хайт «Постсовременная архитектура» — минусы и плюсы

41 *За рубежом*
Олег Едзаев Международная выставка мебели

43 *Хроника, рецензии*

47 *Страница коллекционера*
Ирина Балдано Бурятская пластика

Только факты

Москва
23 июля в Центральном выставочном зале открылась 4-я всесоюзная художественная выставка «Физическая культура и спорт в изобразительном искусстве», организованная Министерством культуры СССР, Союзом художников СССР и Комитетом по физической культуре и спорту при Совете Министров СССР. Более 1500 произведений всех жанров было представлено в Манеже. Над ними работало около 1000 художников из союзных республик нашей страны. Одна из ведущих тем выставки связана с предстоящими XXII Олимпийскими играми в Москве. Особый раздел экспозиции составляли плакаты, созданные в разных странах мира и получившие премии на Международном конкурсе «Плакат — Олимпиаде-80». Часть произведений раздела декоративно-прикладного искусства намечено использовать в качестве призов для победителей и сувениров для гостей Олимпиады-80. В их числе гобелены, стекло, керамика, изделия из янтаря. Кроме того, здесь были показаны проекты спортивных призов и вымпелов, рекомендованных для массового производства. Лучшие произведения 4-й всесоюзной художественной выставки «Физическая культура и спорт в изобразительном искусстве» будут показаны в дни Московской Олимпиады в специальной экспозиции «Спорт — посол мира».

*

Одним из интереснейших событий художественной жизни столицы нынешнего года стала выставка «Произведения французских художников конца XIX — начала XX века из японских коллекций», организованная японской компанией «Асахи нэшнл бродкастинг» и художественным музеем «Касама Нитидо» по соглашению с Министерством культуры СССР об обмене выставками художественного наследия из японских и советских собраний. Выставка приехала в Москву, побывав до этого в Ленинграде и Вильнюсе. Экспонировалось 62 работы импрессионистов, постимпрессионистов и художников так называемой парижской школы.

*

В музее «Красная Пресня» (ул. Большевистская, 4) была развернута выставка «Историко-революционная тематика в произведениях лаковой живописи». Было представлено 130 работ 66 авторов из Палеха, Мстеры, Федоскина.

*

800 фирм и организаций из 28 стран приняли участие в выставке «Быт и мода-79», которая демонстрировалась в столичном парке «Сокольники». Подобная выставка в нашей стране организована впервые. На выставке, кроме образцов одежды и обуви, демонстрировались последние разработки дизайнеров и в других областях — радиоприборы и светильники, посуда и часы, ювелирные изделия и косметика. На стендах можно было найти практически любой из современных предметов, входящих в наш быт.

*

31 июля в залах Академии художеств СССР открылась выставка произведений замечательного русского и советского художника Б. М. Кустодиева — к 100-летию со дня рождения. Представлено было около 400 живописных и графических работ.

*

Более 700 экспонатов демонстрировалось на выставке «Этнография и искусство Океании» на ВДНХ СССР. Они собраны французским этнографом и художником Николаем Мишутушкиным во время его путешествий по Меланезии и Полинезии. Наряду с этнографическими древностями на выставке большим успехом пользовались работы самого Н. Мишутушкина и его ученика — графика Алои Пелиоко, уроженца острова Уоллиса.

*

В Доме дружбы с народами зарубежных стран состоялась пресс-конференция, посвященная открытию Международного конкурса политического плаката о советско-польской дружбе. Учредители конкурса объявили, что он будет проходить по 1 декабря 1979 года в Советском Союзе и Польской Народной Республике.

Ленинград
Впервые в Советском Союзе летом нынешнего года была открыта выставка произведений одного из крупнейших современных итальянских скульпторов Эмилио Греко в Растреллиевской галерее Эрмитажа. На вернисаже своего коллегу по искусству приветствовал народный художник СССР, лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда М. К. Аникушин. Были представлены работы мастера, созданные им почти за три десятилетия творческой деятельности. Среди экспонатов две широко известные бронзовые статуи: каждая под названием «Большая купальщица». Здесь же «Большая конькобежка», женские портреты, рельефы. Была представлена и одна из самых последних работ, законченная скульптором в нынешнем году (бронзовая во весь рост женская фигура) — «Воспоминание о лете». Экспонировалось около 100 гравюр и рисунков Эмилио Греко.

*

В Музее этнографии народов СССР была открыта выставка «А. С. Пушкин в искусстве лаковой миниатюры». Экспозицию организовал Всесоюзный музей А. С. Пушкина к 180-летию со дня рождения. 50 с лишним лет назад, когда палехские мастера делали еще только первые шаги в своем творчестве, они обратились прежде всего к творчеству А. С. Пушкина. Работы почти всех старых мастериц, «первопроходцев», создавших славу Палеха, были представлены на этой выставке. А рядом — Пушкиниана, созданная их сыновьями, учениками и учениками учеников.

*

В Малом экспозиционном зале ЛОСХа была открыта персональная выставка работ живописца и графика из Варшавы Анджея Струмилло, посвященная 35-й годовщине Дня возрождения Польши. Творчество Анджея Струмилло универсально. На выставке были представлены живопись, графика, книжная иллюстрация, коллажи, фотомонтажи, плакаты, в том числе политические, эскизы оформления спектаклей, рисунки гримов.

*

Работы 50-и крупнейших мастеров австрийской печатной графики XX века были представлены в экспозиции, открывшейся в Эрмитаже. Она была прислана в нашу страну венским музеем «Альбертина» — одним из самых богатых мировых собраний старинной и современной графики. Эта экспозиция — продолжение знакомства с коллекциями «Альбертины», которое началось 6 лет назад выставкой шедевров западноевропейского рисунка.

Брест
50 плакатов военных лет, ставших музейной редкостью, хранятся в фондах Брестского областного краеведческого музея. Они составили экспозицию передвижной выставки.

Иваново
Здесь состоялась областная ярмарка изделий народных художественных промыслов. Ярмарка привлекла внимание оптовых покупателей. К работе умельцев проявили интерес более сорока торговых организаций текстильного края.

Кириши (Ленинградская обл.)
Редким искусством плетения кружев теперь может овладеть каждая школьница. Киришское профтехучилище впервые объявило набор на обучение этой древней и редкой специальности.

Киев
В музее драгоценностей столицы Украины экспонировались находки в так называемой Соколовой могиле, которые явились одним из значительных открытий археологии последних лет. Музей представил вещи сарматки знатного рода, жившей в I веке н. э. Большой интерес представляла поистине уникальная ткань — остатки материи из нитей пряденого золота и шелка.

Магнитогорск
В дни празднования 50-летия Магнитки на берегу Урала состоялся стотысячный митинг, посвященный открытию монумента «Тыл и фронт» челябинского скульптора Л. Головницкого, архитекторов Я. Белопольского, Р. Кананина, В. Хавина. Единение фронта и тыла стало символом, основой 15-метровой двухфигурной композиции.

Павловский Посад
(Московская обл.)
40 лет Семен Петрович Рыжов расписывает павловские платки. Однажды художник задумал удивительный рисунок: четыре разных угла на одной шали, «Четыре праздника». Если складывать такую шаль по диагонали, будто четыре разные вещи получаются. Одна шаль с розами, другая с георгинами, третья с лилиями, четвертая — с сиренью. Никогда такого платка никто не делал. Такой платок можно было увидеть на персональной выставке С. П. Рыжова, состоявшейся в краеведческом музее Павловского Посада.

Сыктывкар
Осенью 1980 года предстоит очередная, 6-я по счету, республиканская художественная выставка «Советская Россия». По установившейся традиции ей предшествуют 11 выставок зональных — творческие отчеты художников областей и автономных республик по всей Российской Федерации. Первая из этих выставок — «Советский Север» открылась в июле в Сыктывкаре. Ее участники — мастера изобразительного искусства из разных краев и областей России.

Таруса
С двумя эмблемами — Знаком качества и олимпийской символикой — начал выпускать изделия коллектив Тарусской художественной вышивки. Олимпийскими сувенирами станут элегантные блузки, мужские сорочки и галстуки. Многие из них украшены вышивкой «цветная перевить», которой издавна славились приокские мастерицы.

Трускавец
Большой туристский комплекс сооружается в окрестностях. Проектировщики решили воплотить в нем черты народной архитектуры Прикарпатья. Оформление интерьера поручено студентам Львовского института прикладного и декоративного искусства.

Юрмала (Латвия)
Здесь экспонировалась фотовыставка мастеров Советской Прибалтики. Около 70 художников представили на ней свои произведения. Выставка проходила под девизом «Янтарный край-79». На стендах во Дворце игр и аттракционов демонстрировалось более 400 работ фотомастеров.

Габрово (Болгария)
Весною нынешнего года здесь проходил очередной 12-й фестиваль юмора и сатиры. В габровском Доме юмора и сатиры показывались лучшие работы международного фотоконкурса: «Братство человеческой улыбки» и «Смешное перед объективом». Иначе говоря, это была выставка «Фотосмех-79». В конкурсе участвовали фотографы из 24 стран мира. Первой премии удостоен В. Валлстрём из Финляндии. Среди отмеченных призами советские фотографы Р. Пожерскис, К. Суур, В. Борисов.